4769167

PAUL ZARIFOPOL

PENTRU ARTA LITERARĂ

Colecție coordonată de Z. ORNEA

Tehnoredactor: CORNEL CRISTESCU

Redactor: RADU SĂNDULESCU

Coperta colecției: FLOAREA ȚUȚUIANU

ISBN 973-577-064-4

EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE
Aleea Alexandru nr. 38
Sectorul 1, București 71273
ROMÂNIA
Tel.: 212.25.43
Fax: 230.75.59
Email = fcr@tag. vsat. ro

Colecția Fundamente

PAUL ZARIFOPOL

PENTRU ARTA LITERARĂ

I

Ediție și prefață
de
AL. SĂNDULESCU

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE
1997

291/5582

I. I. 167477

I 769167

PREFAȚĂ

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMANE

Oricât de variate i-au fost preocupările și domeniile de activitate în care s-a manifestat, cu o percutantă inteligență și cu strălucire, Paul Zarifopol se distinge mai întâi ca teoretician literar, chiar dacă nu a reușit să încheie lucrarea de sinteză pe care o proiectase și din care au rămas doar fragmente, întotdeauna semnificative, ce exprimă o neistovită pasiune și o adâncă știință ca a unui „Forscher", pregătit așa cum era, la școala germană. Definind esteticul ca domeniu autonom, eseistul, deși absolutizând lucrurile, a militat pentru arta ca fenomen diferențiat de morală, filozofie, religie etc. După opinia lui (și nu numai a lui) literatura nu poate fi „l'art de tout le monde", ea are un limbaj special, ca rezultat al procesului istoric (*Tehnica artistică și celelalte tehnici*). De aici și opoziția teoretică față de modul de interpretare al criticii istorice, psihologice, sociologice, adică față de sistemele care, într-o mai mare sau mai mică măsură, confundau literatura cu disciplinele ale căror metode le împrumutau, aplicându-i nu o dată criterii străine de esența ei. Conceptul de autonomia artei, apărut pe la mijlocul secolului trecut, se leagă de numele lui Théophile Gautier și Flaubert, de acela al parnasienilor și simboliștilor, de pictura impresionistă și de muzica lui Wagner. Arta, observă Zarifopol, devine tot mai inaccesibilă, mai ermetică, dornică să scandalizeze publicul, sfârșind prin a-i face unele concesii o dată cu primirea la Academia Franceză a lui Paul Valéry (*Arta și publicul*). Autonomismul estetic implică în chip declarat și opțiunea pentru modernism și modernitate a lui Zarifopol, care înțelege să-și fundamenteze și filozofic ideile, chiar dacă nu a devenit un estetician. Două sunt studiile mai importante: *Valori umane* și *Polemică abstractă*, cărora trebuie să le adăugăm *Recapitulări, În planul estetic* (fragment din cartea anunțată) și o conferință din tinerețe, *Impresia estetică*. Pe urmele lui Bergson, a cărui filozofie o combate în alte împrejurări, eseistul distinge între eul empiric și eul supraempiric, sau altfel spus, între eul social și eul profund. Numai primul, care s-a numit personalitate, este condiționat istoric și se poate explica. Dar mai există un strat al conștiinței, insondabil, autonom, care scapă empiriei și nu se supune socialului *(Valori umane)*. Zarifopol îl definește ca „moment adânc al eului primordial și autonom", care ar fermeca în chip deosebit „atenția omului actual", mare prețuitor al „complicațiilor ființei adânci". Discuția se continuă pe schema opoziției om nou/om vechi, primul fiind atras de zonele ascunse, iraționale, de *„începuturile nepătrunse"* ale conștiinței (amintind filozofia lui Blaga), al doilea, închipuind chipul comun, social, echivalat de autor cu tipul

„clasic“. Omul nou e fără aureolă, el desfide „totalurile armonice“, „unitatea“, „adevărurile eterne“; pe el „îl captivează infinitul clipei“. Recunoaștem aici pe modernul comentator al romanului proustian. Zarifopol vorbește despre „disparatele experienței“ și admiră „frumusețea disonanțelor celor mai insolubile între aspectele valului empiric“. Iată-l, deci, și pe partizanul „poeziei pure“.

Opoziția unitate/diversitate va fi dezvoltată în eseul *Polemică abstractă,* unde primul termen e tradus ca o cerință a „vieții practice“, a celei politice și chiar militare. „În emfaza filosofică a unității, scrie cu vervă eseistul, se oglindește un ideal de cazarmă, de front“ *(Idem).* Implicate sunt pedagogia și clasicismul iubitor de reguli școlare, pe care le tratează de sus, cu acea ironie ce desacralizează idei până mai ieri sacrosancte: „Un superlativism pueril e născătorul Unității, reflex al unei slabe și simpliste conștiințe, a cărei intenție debilă e dominată de nevoia unei grabnice culminări. Din altă parte, unele forme tradiționale de artă și stiluri ne dovedesc nașterea și maiestatea unității din ceea ce bate la ochi și urechi, și se ține minte, se citează, se fluieră, adică din punctul de mare efect. Unitatea e din patria șlagărului“. *(Idem).*

Cele două eseuri explică mai din adânc antidogmatismul lui Zarifopol (e citat David Hume), scepticismul și antiistorismul său, atestă propensiunea lui analitică și introspectivă, aspirația spre „începuturile nepătrunse“, care scapă determinării și cauzalității. Raționalismul său urmează o linie sinuoasă, care însă nu ține de un sistem. Zarifopol nu era propriu-zis filozof, cum era cumnatul său Ion D. Gherea; în demersurile sale, debutase cu eseuri despre Flaubert, Maupassant, Anatole France; el venea dinspre artă și literatură înspre filozofie, cu scopuri în primul rând estetice, de a-și lămuri, cât se poate mai precis și complet, specificul artei, în speță conceptul modern de artă. Opozițiile om vechi/om nou, unitate/diversitate se reduc în esență la dihotomia clasic/modern, idee care animă întreaga sa operă și determină opțiunile și negațiile sale. E puțin probabil că cele două eseuri au fost scrise din dorința constituirii unui „sistem“, ci i-au fost mai degrabă impuse de fenomenul artistic însuși asupra căruia medita necontenit. De fiecare dată, există un subtext estetic ce consună fie cu modernitatea (disonanțele, disparitatea), fie cu incompatibilitatea (absolută, crede Zarifopol) dintre expresia eului profund (opera de artă) și explicațiile socio-istorice. Eseistul avea nevoie de un suport teoretic pentru critica și estetica sa, mai exact, pentru un studiu fundamental pe care n-a apucat să-l scrie. În acest context ni se pare că trebuie înțeleasă „filozofia“ lui, ne referim la aspectul ei pur speculativ și nu la cel moralist. Eseistul, cu o excelentă formație interdisciplinară, și nu în cele din urmă filozofică, se folosea de instrumentele și metodele pe care le considera cele mai eficace pentru a elucida o problemă sau alta. De aici și mobilitatea scepticismului și a raționalismului său. Preocupat de autonomia esteticului și de opoziția dintre clasicism și modernitate, cu o neistovită pasiune ideatică, era firesc să le caute acestor fenomene un temei filozofic, așa cum n-a făcut-o pentru alte domenii ale activității sale. Deși atras puternic de istoria civilizației, de aspectele ei culturale, morale și politice, arta și literatura au rămas totuși obiectul principal de meditație al lui Paul Zarifopol. Volumele sale vorbesc

de la sine: *Despre stil, Încercări de precizie literară, Artiști și idei literare române, Pentru arta literară. Din registrul ideilor gingașe* conține și el destule teme literare.

Chiar din tinerețe, eseistul ține să înlăture confuzia dintre artă și sentimentalitate, dintre emoțiile de artă și cele psihologice: „Eu cred că impresia estetică propriu-zisă este foarte deosebită de o asemenea stare sentimentală. Vreau să zic că-nțelesul și scopul specific al artei nu poate fi acela de a ne melancoliza sau zgudui în mod direct și brutal, de a ne da iluzia emoțiilor reale“. În artă, nu de *sentimentalitate* e vorba, ci de *sensibilitate* și talent artistic. Ideile autorului amintesc nu o dată de Maiorescu: „Ceea ce se cere artistului este agerimea excepțională a simțurilor și consecința acestei agerimi care este vioiciunea fanteziei.“ Artistul trebuie să fie obiectiv, „să aibă o doză destul de mare de răceală și de stăpânire de sine“. Arta e văzută ca un „repaos al inteligenței“, ca o retragere momentană din viața reală. „Esența acesteia – spune Maiorescu – este de a fi o ficțiune, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumii zilnice, oricât de mari ar fi ele în alte priviri“ (*Comediile d-lui Caragiale*).

Iată și formularea aproape identică a lui Zarifopol: „Precum nu sentimentalitatea este caracterul specific al talentului artistic, tot așa arta nu are scop de a ne da iluzia directă a emoțiilor vieții reale, a ne aduce aminte brutal de ele. Plăcerea deosebită pe care ne-o dă arta stă în aceea că este un fel de pauză a vieții, căci prin artă noi ne retragem pentru o clipă din agitațiile traiului real pentru a le privi de sus, ca și cum n-am fi noi direct interesați de ele“. Arta face ca pasiunile să devină pentru noi „un obiect de joc și desfătare“, întrupează adică ceea ce s-a numit plăcerea estetică. Spre a o realiza e nevoie de talent și de o „tehnică“, de o specializare pe care n-o pricepe oricine, încălcarea legilor ei ducând la cele mai detestabile diletantisme. *(Impresia estetică).*

Ideea de *pauză* o va relua eseistul în *Recapitulări*: „Starea estetică este o pauză; e în afară de cercul goanei și al așteptărilor existenței obișnuite“. Tot acolo se face elogiul *disparității,* concept de care se ocupase prima dată, mai pe larg, în *Valori umane.* El vorbește acum și despre *obiectul estetic* pe care-l scoate de sub incidența oricărei cauzalități, „a teleologiei comune“, întocmai ca în cazul eului supraempiric: „Obiectul estetic stă în afară de orice trebuință de a fi comparat sau derivat sau înlocuit. El nu anunță, nu promite, nu aduce aminte, nu cere, nu evoluează; ci este o scăpărare, sau serii de sclipiri care se impun prin sine, nu se dublează cu înțelesuri de *după* sau *mai presus* de ele“. Obiectul estetic „este o reușită și o surpriză, ce se impune prin ea însăși“, este „construit pe un fel de izolare“, accentuându-i-se mereu autonomia, chiar dacă rădăcinile se găsesc în viața reală: „El se naște nu numai din unitatea intereselor noastre practice, ci și din aceea a raporturilor cu diverse date ale experienței, cu care elementele constitutive ale obiectului sunt altminteri legate“. Obiectul estetic provoacă *starea estetică* ce ne apare „ca o surprindere delicată. Impresiile sensibile și imaginile sunt proaspete, ușor stranii și imediat captivante“. Ea se opune, după Zarifopol, spiritului practic, utilitarist, dar și filozofilor, care nu o înțeleg în esența ei. Platon, Kant, Hegel, doctrinarii socialiști rămân, din punctul de vedere al eseistului, în afara artei, pentru faptul de a-i fi uzurpat primatul și independența absolută: „Așa, gânditorii și oamenii practici, la care experiența estetică e, firește, neglijabilă sau nulă, au inventat, de exemplu, că starea estetică consistă în a descoperi unitatea în varietate; sau în a lua, cu ocazia unor forme trecătoare, cunoștință de ideile eterne și perfecte, sau a-și umfla sufletul de simpatie socială. Toate aceste formule înseamnă uzurpări, confuzii sau sofisme ale atitudinii practice care se amestecă în ceea ce-i este ei esențial străin".

Spirit raționalist și sceptic, așa cum a fost calificat, însă deloc rigid, cum am văzut în planul estetic, Zarifopol a supus criticii sale curentul cel mai raționalist, clasicismul, ce reprezintă, potrivit opoziției amintite, „omul vechi". Eseistul respingea dogmatismul clasic, stilul vorbit, pe înțelesul tuturor, claritatea, ideea de perfecție, didacticismul, caracterul vetust al genurilor strict delimitate. Pentru el, Malherbe, Vaugelas, Boileau au avut rolul de „vrednici jandarmi literari". Clasicii francezi și mai ales urmașii lor (E. Renan, A. Maurois) au parte de adevărate (și nu chiar întru totul îndreptățite) execuții literare. Totuși înrăitul clasiofob nu poate să nu recunoască anumite merite ale clasicismului, în a cărui tradiție, „de îndărătnică prelucrare a unei limbi au putut să apară probleme artistice care l-au chinuit pe Flaubert și să se producă revoltele literare moderne"(*Stil clasic*). Zarifopol își află câteva preferințe și în acea apocă, pe Saint-Simon și mai ales pe La Rochefoucauld pe care-i consideră moderni. Dar opțiunile sale se fixează în secolele XIX și XX. El îi admiră mai mult decât pe congenerii lor occidentali, cu excepția lui Flaubert, pe Ibsen și Strindberg, pe Tolstoi și Dostoievski, pe autorii de literatură fantastică (Gustav Meyrink); apoi, din literatura franceză, pe scriitorii care i se păreau că exprimă „frumusețea disonanțelor celor mai insolubile", pe Mallarmé (*Virtuți de diletant și fatalități de artist*), pe A. Gide, pe Valéry, despre care a scris în repetate rânduri, în fine, pe Proust, căruia în afara altor comentarii ulterioare, i-a consacrat un amplu studiu încă înainte de primul război, scriitor a cărui operă întruchipa cel mai bine ideile lui Zarifopol din studiile *Valori umane* și *Polemică abstractă*. Raționalist flexibil și sceptic, teoreticianul a fost deopotrivă excesiv în chiar susținerea autonomismului, căruia nu-i recunoștea nici o valoare eteronomă, și a criticii pur estetice (deși uneori se va abate el însuși de la aceste principii, apelând la metoda psihologică și cea sociologică). Ideea perisabilității artei, înrudită într-un fel cu „mutația valorilor" lui E. Lovinescu nu are nici ea întru totul acoperire. Modelul romanului elaborat cu mare grijă pentru stil propus contemporanilor români venea și el în contratimp. Ne e greu să admitem de asemenea reducerea unor scriitori la o singură trăsătură: „sentimentalul Maupassant", „incomparabilul caz de bovarism Stendhal", „maestrul biografiei psihologice Saint-Beuve, care a făcut mahalagism distractiv". Combaterea și ea excesivă a sentimentalismului, depistat chiar și la marii poeți, riscă așa cum s-a mai observat să compromită însuși lirismul.

Despre literatura română, Zarifopol a scris puțin și oarecum întâmplător. A fost un prețuitor al „Junimii", cu care și-a descoperit atâtea afinități (lupta contra imposturii,

a falsității, a prostului gust) și un admirator entuziast al lui Eminescu, pe care-l compară cu Homer, Eschil, Dante, Shakespeare, și-l consideră „un dătător de legi, un începător de tradiție artistică". Cele mai ample considerații le-a făcut asupra lui Caragiale. Contribuiau aici mai mulți factori: Paul Zarifopol fusese prietenul și confidentul dramaturgului în ultimii opt ani de viață ai acestuia, înrudirea spirituală, în sfârșit, Caragiale i se revelase ca tipul scriitorului-artist, având conștiința și respectul cel mai adânc al profesiei, al „tehnicii". Dacă Eminescu era un zeu intangibil, trăind în zonele desăvârșitei purități, Caragiale e un meșter, un mare meșter al cuvântului, uneori perfect, alteori perfectibil, o figură mai apropiată, mai familiară și datorită circumstanțelor amintite. Admirația se unește aici cu obiecția critică, aprecierea cu reproșul, în spiritul unei analize riguroase și în același timp al cunoscutei clasicofobii a criticului.

Zarifopol a scris în mai multe rânduri despre Caragiale (*Publicul și arta lui Caragiale*, studiile introductive la ediția critică etc.), nu atât pentru a-i ridica un monument, cât pentru a-și convinge contemporanii de genialitatea artistului, pe baza unor stringente și minuțioase analize. Că este așa ne-o dovedește următoarea profesie de credință: „Unii diletanți pretind să tratăm operele celebre așa cum «mamițele» din mahala își răsfață «puișorii», ascunzând poznele și defectele acestora. Pentru cine nu are logica mamițelor, o bucată rea nu scade valoarea unei bucăți bune din aceeași operă; o bucată bună nu ajută nimic celei rele; și tot astfel nu se compensează amănuntele inegal reușite din aceeași scriere. Vrem să știm cum a fost. Și autorii mari n-au trebuință de precauțiile protectoare ale fanaticilor mai mult sau mai puțin pricepuți, mai mult ori mai puțin sinceri" (*Introducere* la vol. I de *Opere* - I.L. Caragiale).

Contestatorul criticii psihologic-biografice, care era Paul Zarifopol, renunță pentru un moment la inflexibilul său principiu antisainte-beuvian și ne dă chiar de la început caracterizarea morală a familiei Caragiale, care „avea vocația râsului ca artă și simțul comicului ca instinct fundamental", iar mai târziu simte nevoia să descrie însuși portretul omului, într-o evocare pe cât de exactă și reală, pe atât de memorabilă: „Caragiale era un meridional leneș, înzestrat cu o inteligență și o fantezie supranormale... risipa fantastică de spirit și imagini de care era capabil omul acela arăta neîndoielnic o viață internă de o neobișnuită intensitate. Neobosit la vorbă – singura hărnicie autentică a meridionalului –, el suferea greu de criza persistentă la care supune compunerea scrisă. Scrisul este muncă, și munca-i lucru incomod; iar Caragiale ura incomodul, cu cea mai sensuală violență. «Să stau în cămașă, cu picioarele goale, tolănit într-un port din miazăzi, și să țin trecătorii de vorbă cu povești» – l-am auzit zicând, și cred că închipuirea lui era atunci, ca mai totdeauna, exactă" (*Publicul și arta lui Caragiale*). Scriitorul e definit, ca un spirit junimist, neîncrezător față de „inovație" (forma fără fond), dar și față de noutatea ca atare, luată drept gogomănie și moft, un „moralist" în înțelesul francez: constructor de tipuri și portrete. Observația lui s-a aplicat unei societăți specifice românești, și așa-zisul schematism al eroilor din *Momente* se explică prin stadiul de nediferențiere al tipului de mahala. Zarifopol e de părere că în schițele lui Caragiale nu domină satira propriu-zisă, ci râsul orientat spre bufon. Opera lui este o caricatură, și a-i cere „adâncime psihologică“, așa cum făceau Gherea și Ibrăileanu, ar însemna înlocuirea comediilor și schițelor cu altceva. Criticul mai constată că arta lui Caragiale este „artă vorbită și mimată“, că dramaturgul a reabilitat stilul comic, pe care gustul comun îl consideră ca fiind radical inferior celui tragic și epic. Ideea reprezintă una din principalele opinii estetice ale eseistului, alături de aceea a artei ca meșteșug, ilustrată în mod exemplar de opera lui Caragiale. Aceasta e văzută ca un *summum* de rafinament al conciziei, simplității și sobrietății, obținut în urma unui chinuitor travaliu și pe baza unei tehnici nu atât învățate, cât elaborate de artistul însuși.

Deși aflându-se în fața unuia din puținii scriitori preferați, Zarifopol nu înțelege să abdice de la convingerile și gusturile sale, așa cum o făcuse și în studiile consacrate lui Proust și La Rochefoucauld. El respinge tranșant ceea ce i se pare sub nivelul exigenței artistice, în fond ceea ce nu intra efectiv în vederile sale. Astfel, se numără printre cei care obiectează prezența elementelor melodramatice în *O făclie de Paște* și *Năpasta*. Nu apreciază fabulele și-i reproșează scriitorului stilul gazetăresc. Punctul nevralgic îl constituie tot clasicismul, în cazul de față un „clasicism naturalist“, așa cum îl definește într-o sinteză a formulelor care circulau în critică.

În materie de literatură contemporană, gustul lui Paul Zarifopol s-a dovedit mai capricios, nu mai nesigur, ci mai eclectic. Unui admirator al scepticului ironic A. France și al lui Caragiale era firesc să-i placă *Hronicul măscăriciului Vălătuc* de Al. O. Teodoreanu, cu savoarea lui verbală, rupând convenția și falsa pudoare. Mai ciudate ne apar elogiile aduse romanelor, totuși modeste, ale lui I. Minulescu și respingerea într-o scrisoare către Ibrăileanu a *Călătoriilor* lui Hogaș. Eseistul avea cuvinte bune pentru Gala Galaction, Adrian Maniu, care, alături de Arghezi și Minulescu, erau remarcați în mod special dintre contemporani. Aceasta într-un interviu în rândurile căruia poate că a pătruns și suficientă amabilitate. În general, preferințele lui merg spre modernism, spre tot ce contrazice stilul vetust, limpiditatea școlară, didactismul. Iată ce notează despre Arghezi: „A fost o dezlegare, un răsuflu din adânc, o lecție de rob care și-a rupt lanțurile: dintr-o dată, injuria se făcuse literară și tipăribilă! Ni se lua în sfârșit de pe gură pumnul idioatelor «bune maniere»“ *(Din biografia artistică a înjurăturii)*. Subtilul comentator al lui Proust și prețuitor al lui Gide și Cocteau subscrie formelor de proză antitradiționalistă și antisămănătoristă, apreciind volumul *Paradisul suspinelor* de I. Vinea.

Adeptul „poeziei pure“ al lui Mallarmé și Valéry se dovedește foarte receptiv la formula ermetică a lui Ion Barbu, care-i prilejuiește câteva propoziții teoretice asupra conceptului modern de poezie: „Cuvântul, scăpat de cătușele expresiei practic logice, rămâne simbol cu umbre misterioase; el revine zonei visului propriu-zis și a visării; el se lasă analogiilor de sentiment din care se țese o lume de nuanțe, de cuprinse difuze și fugarnice, de plenitudini senzuale și spirituale nesecate, de ecouri nehotărâte, de răsfrângeri nesfârșite ca în oglinzile paralele...

... Sau în speranța că vor fi mult mai clare decât vorbele acestea ale mele, iată pe acele ale unui poet care, cum cred, face foarte frumoasă poezie nepractică:

«Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.»“

(Pentru claritate)

Nesiguranța de care s-a vorbit în privința orientării lui Zarifopol în literatura contemporană izvorăște nu din lipsă de gust, ci din faptul că el n-a fost critic de profesie, n-a fost cronicar. Dacă și-ar fi spus cuvântul în mod sistematic despre cărțile curente, evident că elogierea prozei lui Minulescu sau a piesei *Prințesa Limonada* de Adrian Maniu nu mai apărea ca o enormitate. Care e cronicarul să nu comită cel puțin o eroare?

În materie de critică și literatură de idei, Zarifopol a scris cu plăcere mai cu seamă despre G. Ibrăileanu, Lucian Blaga și G. Călinescu. Aproape că nu e volum publicat de conducătorul *Vieții Românești* după război care să nu se fi bucurat de aprecierea eseistului. Interveneau aici desigur și raporturile lor de prietenie intelectuală, dar și sensibilitatea autorului *Încercărilor de precizie literară* la tot ce însemna studiu exact, minuțios, tehnic, urmând să înlăture aproximația și diletantismul. După opinia sa, *Creație și analiză* e un studiu care „odihnește de impresionismul iritat care ne domină cu exces și căruia nimeni nu i-a rezistat atât de bine ca dânsul“. Zarifopol găsește în Ibrăileanu „o minunată combinare de răbdare și vioiciune“, iar când apare romanul *Adela* vede în autor un „moralist moldovean“, „un teribil amănunțitor al vieții interioare“. Lucian Blaga îi reține atenția ca filozof cu *Eonul dogmatic*, despre care scrie cu satisfacție: „Dl. Blaga ne-a dat o carte de care poate fi mândră literatura română. Avem puțini în stare de a expune abstracțiunile cu așa desăvârșită eleganță“. De-a dreptul entuziasmat se va arăta față de *Viața lui Mihai Eminescu* și primul volum din *Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu. Este cunoscută opinia defavorabilă a lui Zarifopol în privința criticii biografic-psihologice și adevărata campanie dusă împotriva biografismului. Deși repudia metoda, vulgarizată prin „viețile romanțate“ de tip A. Maurois și St. Zweig, el nu se pronunța contra biografiei ca specie. O spusese în legătură cu *Istoria vieții și operei lui Fr. Villon* de Gaston Paris, în care-l cucerise „inteligența literară, simțul istoric și erudiția“. Lucrurile sunt formulate și mai limpede când apare *Viața lui Mihai Eminescu,* pe care o consideră „o faptă eminentă pentru reabilitarea biografiei ca atare“, iar pe autor „un cercetător și interpret cu înzestrări excepționale“.

Curios de varii aspecte ale lumii în care trăia, Zarifopol a desfășurat o amplă activitate publicistică de moralist, de eseist politic și chiar de istoric al civilizației române. Autorul *Registrului ideilor gingașe* a luat apărarea inteligenței, contra prostiei, păstrându-și „mângâierea gândirii lucide“. El a fost în tradiția lui Montaigne (unul din scriitorii lui preferați), un moralist raționalist și sceptic, iar în tradiția lui Caragiale, un ironist incisiv și artist al cuvântului. Structură anticonformistă, având vocația polemicii, a pamfletului sobru, de o jubilație rece, sarcastică, Zarifopol a repus în discuție mai toate ideile curente ale epocii, de la doctrina filozofică (intuiționism, freudism) și politică (liberalism, comunism, fascism) la ultimul strigăt al modei. El s-a regăsit adesea pe pozițiile junimiste și ale lui Titu Maiorescu, respingând non-valoarea, „moftul“ cultural, imitația pripită, „beția de cuvinte“ (*Plicticoase fantome*), „slugărniciile tardive“, în numele autenticității actului de cultură, al talentului și al creației, al „tehnicii“, a ceea ce eseistul denumea „localismul esențial“, traductibil cu specific național. Zarifopol rămâne atașat de marile valori naționale (Eminescu, Creangă), el veștejește tradiționalismul de paradă, nu adevărata tradiție, argumentează, mereu în spirit polemic, vigoarea și originalitatea culturii din Vechiul Regat și prezența spiritului critic (ceea ce îl apropie de G. Ibrăileanu), militează pentru modernizarea politică, e un spirit european, adept al liberalismului occidental și al căii industriale (ca E. Lovinescu), situându-se la polul opus „Gândirii“ și autohtonismului. Zarifopol relevă importanța contribuției ardelene în istoria culturii și civilizației românești, prin faptul de a fi dezvoltat substanțial ideile de romanitate, unitate și continuitate, de a fi venit „cu un avans de civilizație“ (*Rămânem în tradiție, Concluzii pentru cultura României întregite*). Moralistul a desenat cu o peniță acidă o serie de tipuri, dintre care în prim plan se detașează *tipul politic*, expresie a lăcomiei de putere, a violenței și agresivității, întrupare a politicianismului setos de autoritate și adulație, inspirator al celor mai negre fanatisme, stăpânit de instinctualitate și bizuindu-se pe „solidaritatea pumnilor“. (*Tipul politic, Ciomagul candid*). Înrudit cu el este patronul „omnicompetent“, care se vrea lingușit, maestru al tuturor „învârtelilor“ și al corupției (*La minister*) și de asemeni parvenitul versatil, oportunist ca „neobositul Monsieur Mitică“, cel care susține că „România a realizat cu exces democrația“, de unde ar decurge toate relele. În alte variante, e „mitocănașul parizianizat“, „încarnarea mediocrității meridionale“ (*Băiat deștept*), superficial și prezumțios, diletant, snob, cu dispreț față de inteligența cultivată, clientul doctrinelor dictatoriale. Arta o consideră o chestiune pur personală, sentimentală, neînțelegându-i specificitatea (*Literatura ca păcat*), adoră „ideile răposate“, „siropurile trezite“, „ruinele literare“, clasicismul școlar, cultivă imitația, strâmbă din nas în fața valorilor naționale (*Cultură și grimasă*). Se dă în vânt după ocultism, după șarlataniile teosofilor, sau se complace în respectarea desigur formală a „neocreștinismului cotidian, de foileton și de cafenea, de budoar și thé dansant“ (*Creștinism de actualitate*). Un asemenea misticism „de carieră“ combate Zarifopol și nu pe cel adevărat, manifestând comprehensiune și pentru „noutatea creștină“ și pentru studiile lui N. Berdiaev (Nicolas Berdiaeff, *L'esprit de Dostoiewski*).

La fel de lucid este analistul politic al stărilor de lucruri, în primul rând europene. El observă efectele crizei mondiale din 1929-1933, criza parlamentarismului, autoritarismul birocratic, apelul la dictatură, la elementele cele mai declasate, mai primitive, ahtiate de parvenire și de putere (*Momentul sclavilor*), ineficiența politicii pacifiste și a cedărilor, care avea să culmineze cu semnarea acordului de la München (*Indispensabilul narcotic*). Zarifopol a meditat, cum se știe, adesea asupra temei intelectualului, dar nu mai puțin asupra forțelor care-l opresează, ce-l pun într-o stare de umilință, împingându-l ca pe ceva inutil și chiar dușmănos la marginea societății. Dirijorul Arturo Toscanini fusese pălmuit de o echipă de flăcăi fasciști pentru că refuzase să execute cu orchestra sa marșul fascist, de unde incompatibilitatea dintre orice totalitarism și arta pentru artă (*Statul și capelmaistrul*). Comunismul rusesc a atins această performanță într-o și mai înaltă măsură prin modul de reprimare brutală a „intelighenției“. Disprețul noilor conducători se unește cu o gândire primară, care consideră că „știința e un fel de ceva care se face fără muncă“, „o anexă de lux și un bagaj reacționar“. Un singur lucru nu-l uită comuniștii: „că munca intelectuală are prestigiu decorativ“ și tocmai pe acesta îl speculează la ocazii festive (*Muncitorii decorativi*). Altfel, intelectualul e un dușman de clasă, un parazit. Dar intelectualii – precizează eseistul în altă parte, *În procesul intelectualilor* – au creat tehnica și ideile, religia și politica. Numai că, foarte diferențiați, datorită nivelului lor economic inegal, ei nu formează o clasă, cum va susține Camil Petrescu în doctrina sa noocratică. Zarifopol îi împarte pe intelectuali în două categorii: cinstiți și lichele, adică cei dispuși să facă jocul puterii, fie la dreapta, fie la stânga. Apolitismul eseistului e numai aparent, pentru că opțiunea lui aparține unui democrat, care detestă extremismele, spiritul dictatorial, individualismul anarhic, violența, mijloacele de luptă ilegală, specifice la noi atât legionarilor, cât și comuniștilor (v. *Ciomagul candid*). Eseistul condamnă metodele bolșevice (*Despre niște ciorapi rusești și șansele extremismului*), dorința de hegemonie (*De la Confucius la Karl Marx*), atrocitățile războiului civil (*Darwinism rural*), spiritul cazon, ca și al nazismului (*Convertiri*). Lui Zarifopol nu i-a scăpat aproape nici una din trăsăturile comunismului sovietic, nici potemkiniadele, cu veche tradiție rusească și nici nomenclatura. Eseistul reține fizionomiile sumbre ale unor inși împovărați mai mult de gențile doldora de hârtii decât de idei benefice pentru popor, grăbiți, încuiați, incapabili să privească drept în față pe omul de rând, preocupați parcă numai de gândul că sunt paznicii unui regim polițienesc: „Niște domni totdeauna posomorâți, purtând sub braț genți grele de hârtii, scurți la vorbă cu toți cei care formează simplul public, cu pasul tare și grăbit, cu privirea încărcată de gânduri grele“ (*Aristocrațime sovietică*).

Nu numai teoreticianul artei, cu toate puseurile lui excesive, notând observații de o mare finețe, nu numai apărătorul modernității și al modernismului, rămas oarecum în umbră, dar și moralistul, istoricul civilizației, cu orientarea lui fermă spre liberalism și spre Occident, penetrantul analist politic, aproape neștiut până deunăzi, se dovedesc de o vie actualitate. Cultura și literatura noastră ar trebui să-l revendice într-o mai mare măsură pe Zarifopol, să-i înțeleagă în toate nuanțele lui mesajul critic, raționalismul flexibil, scepticismul trecând și dincolo de îndoială, ironia care nu aparține cum s-a tot spus, unui nihilist, ci unei inteligențe excepționale și unei maxime lucidități, cărora nu le-a lipsit, și uneori foarte subliniat, spiritul constructiv.

AL. SĂNDULESCU

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Volumul de față reproduce integral sumarul volumelor publicate de Paul Zarifopol în timpul vieții. Deci se regăsesc aici și eseurile care n-au putut apărea în timpul regimului comunist. Textul de bază e acela din culegerile *Din registrul ideilor gingașe* [1926], *Artiști și idei literare române* [1930], *Încercări de precizie literară* [1931], *Pentru arta literară* [1934]. Din punct de vedere al transcrierii, am aplicat normele gramaticii și ortografiei actuale, modificând grafiile vetuste. Am păstrat forma gramaticală și particularitățile lexicale, chiar și alternante, unde am considerat că ele oglindesc în mod clar pronunția.

Al. S.

Din registrul ideilor gingașe

PREFAȚĂ

Cred că se pot numi, cu aceeași dreptate, gingașe ideile care, în general, trebuie să fie cunoscute oricui vrea să treacă drept om cultivat, ca și acele despre care acest om trebuie să pomenească totdeauna cu deosebită băgare de seamă, dacă vrea să nu supere atenția societății unde, în chipul cel mai util și cel mai plăcut, i se adăpostește persoana și i se apără interesele.

Viața omului cultivat este grea astăzi. I se impune, des și sever, să cunoască lucruri nouă și să vorbească despre dânsele elegant și sigur. Mai ales pentru tineri, obligația aceasta este constrângătoare. Pe cei maturi societatea nu-i silește, cu același zor ca pe tineri, la excese intelectuale. Conducerea afacerilor permite, în această privință, o dezinteresare care poate merge până la cea mai senină apatie; apoi în tot cazul rămân ceva idei cu care omul și-a ornat spiritul în tinerețe, și acestea, administrate prudent, pot face bune servicii până la anii venerabili.

*

Noutatea este una din valorile nediscutabile. Legile naturale ale atenției îi garantează cursul în toate domeniile vieții. Este o problemă de elementară mândrie pentru omul cultivat să afle cât mai repede noutățile, și tot atât de repede să le adopte ori să le respingă. În viața culturală lucrurile sunt astfel dispuse încât, obișnuit, afli noutățile gata legate de aprobările și dezaprobările cuvenite. Desigur, rămâne loc destul pentru ca cei dificili să poată introduce mici modificări personale în aprobările și dezaprobările primite de-a gata; totuși, acest loc se micșorează simțitor prin intensificarea culturii, dar mai cu seamă prin accelerarea ei.

Timpul și puterile trebuiesc economisite, iar obligațiile de cultură nu ne iartă să rămânem în urmă cu ideile. Datoria literaților e să ușureze publicului această economisire în așa chip, încât acesta să nu-și pună în primejdie cultivarea anuală, lunară, săptămânală sau zilnică.

*

Politica, morala și moravurile, arta, sportul, tehnica sunt materiile obligatorii pentru omul cultivat.

Cantitativ cel puțin, tehnica și sportul sunt în progres considerabil: ele au acum deplin prestigiu de salon, și devin amenințătoare pentru vechile materii culturale. Singură politica își păstrează, se înțelege, importanța nealterată. Actual, politica financiară primează: e rar astăzi omul cultivat care să nu aibă doctrină financiară. Morala, religia și arta - tradiționale obiecte ale scrisului care se numește literar – se găsesc în relativă lâncezeală. Totuși, ele persistă a fi iritante și absorb încă destul timp și inteligență chiar oamenilor celor mai moderni, cu tot disprețul sarcastic pe care-l aruncă, la ocazie, asupra lor fanaticii sportului și ai tehnicii. Când l-a supărat rău de tot o femeie, cel mai rece și mai mândru sportsman, încearcă, vrând-nevrând, să gândească asupra crizei morale și asupra modernismului sexual și cade în ispită să citească foiletoane sau chiar cărți pe care le ignora superb până atunci.

Și apoi o bună parte din femei au rămas aliate prețioase pentru literații cari nu se pricep să scrie despre tehnică și sport. Atenția multor femei interesante și plăcute este, chiar astăzi, mult mai simțitoare când li se vorbește de artă sau psihologia moravurilor decât despre ultimele modificări ale motoarelor cu benzină. În sfârșit, trebuie luat seama că o expunere tehnică are, inevitabil, caracter autoritar, și adeseori dimensii indiscrete, ceea ce displace profund sexului care reprezintă încă, prin o durabilă tradiție, *l'esprit de finesse.* Astfel, neglijarea materiilor literare continuă a fi dăunătoare cel puțin intereselor sentimentale ale tânărului cultivat. E adevărat, de altă parte, că tot mai multe femei distinse cultivă, de exemplu, cu minunată ardoare, automobilismul; cu aceasta crește în sufletul lor o curiozitate multiplă și zeloasă pentru specialiștii acestui sport, indiferent de clasa lor socială. Conflictele rezultate din exagerarea unei asemenea curiozități servesc fatal să alimenteze cu ingrediente nouă materiile literare. În acest chip se servesc unele pe altele și se împacă, pe încunjur și fără prealabilă înțelegere, interesele și pasiunile numeroase și diverse ale omului cultivat.

*

Între mijloacele de a produce noutatea sau – ceea ce practic e totuna – sentimentul noutății este și reînvierea unor forme de gândire vechi care lungă vreme s-au odihnit, neglijate de atenția publică. În acest scop, atitudinea logică și elegantă este aceea a pocăinței. Se indică firește în asemenea caz să ne arătăm pătrunși de părere de rău pentru uitarea de care ne-am făcut vinovați față cu ideile și moravurile strămoșești.

Revenirea la idei și obiceiuri vechi, pe care le-ai uitat sau chiar le-ai prigonit, se poate opera dintr-o dată, ca sub o inspirație bruscă și misterioasă. Așa procedează oamenii cu temperament: ei au eleganța dezinvolturii. Alții, firi adânci și potolite, preferă să-și prezinte convertirea ca rod substanțial al unor studii și meditații lungi și anevoioase. În toate timpurile se întâlnesc amândouă speciile de convertiți, și iluminați și meditativi. Convertirile foarte repezi – așa cum se întâmplă ele în politică, de exemplu – erau socotite, pe vremea burgeziei raționaliste, ca puțin elegante. Dar, sub influența unor filozofii moderne care au răsturnat valorile, s-a ajuns a se considera inconsecvența și izbucnirile neraționale ca o eleganță supremă a spiritului și a caracterului.

Există totuși încă oameni care prețuiesc consecvența și privesc neîncrezători transformările prea vioaie ale spiritului, tot așa cum judecă de prost-gust schimbarea indiscretă a portului și a manierelor exterioare. Printre oamenii de acest fel se vor întâlni, cred, cetitorii cei mai potriviți ai acestui volum.

*

Evident, vremile de astăzi obligă clasa burgeză să-și revizuiască ideile.

Unii vor ca burgezia să adopte simplu toate concepțiile împotriva căror această clasă a luptat altădată. Această revenire nervoasă și grăbită la credințe și metode de viață din trecut se proclamă astăzi cu zgomotoasă pompă. Dar pompa și zgomotul nu sunt semnele unice, nici cele mai sigure, după care să se evalueze vitalitatea adâncă și reală a unor curente de idei. Oamenii cari n-au spiritul nervos imitator, nici înjosit de apetituri și vanități particulare se țin, în chip firesc, departe de grosolăniile modelor intelectuale sau politico-sociale. Singură atenția acestor oameni mă interesează și mi-a călăuzit scrisul.

Mobilitatea zăpăcită și caraghioasă, ca și imitația promptă și de comică fatalitate constituiesc grația amuzantă a unei specii animale care seamănă ridicul cu a noastră. La oameni inconsecvența săltăreață, răsturnarea ușuratică a convingerilor, împreunate cu imitația nestăpânită, nu sunt decât reflexe dizgrațioase, dacă nu și degradatoare, ale mobilității acelei specii ce pare destinată să parodieze omenirea sau, câteodată, să facă din omenire o parodie a ei.

P. Z.

IDEAL ȘI ENERGIE

În 1915, pe când mărețul război era în toată splendoarea tinereții sale, iar norocul militar îmbăta încă alternativ ambele tabere cu ademenitoare cochetării, bătrânul feldmareșal Von der Goltz cânta, într-un ziar foarte răspândit, cu simplă și sigură mulțumire, prohodul pacifismului - a cărui grabnică moarte deschisese dintr-odată toate căile virtuților eroice, atâta vreme părăsite. Cu solidă consecvență, ataca venerabilul soldat mișeliile care copleșesc pe oameni în vremuri de lungă pace. Dintre toate îl supărase cu deosebire abuzul de prevedere și economie; fiindcă slăbiciunea aceasta ajunsese, cum se pare, un izvor de ticăloșire fără pereche, în viața europeanului înainte de 1 august 1914. Sistemul asigurărilor pe viață, de exemplu, și mai ales organizarea asigurărilor uvriere umpleau de mare scârbă pe feldmareșal; căci el, cu speciala pătrundere a spiritului militar, descoperise numaidecât, în aceste pernicioase excrescențe ale vieții pașnice, izvorul unor otrăvuri perfide, care ar fi putut ucide eroismul, obligatoriu și totuși sublim, al datoriei de sânge.

Nu încape îndoială: Von der Goltz a simțit exact și a întrebuințat ingenios contrazicerea perfectă dintre tipul clasic al războinicului și organizarea minuțioasă a prevederii cu termen lung. Trebuie amintit însă că prevederea este o veche boală, care a infectat eroismul curat și genuin chiar de atunci de când neprihăniții noștri strămoși au renunțat pentru întâia oară să-și mănânce imediat dușmanii învinși, fripți ori chiar cruzi, hotărând să-i păstreze ca provizie pentru ospețe viitoare, sau chiar ca instrumente de lucru, de când adică temperamentul originar al omului a început să se altereze și splendoarea perfectă a eroismului primitiv a început să aibă umbre. Dar constatarea aceasta, că mucegaiul pacifist venise încă din cele dintâi vremuri să mănânce virtuțile, nu infirmă, ci tocmai împlinește ideile clare și sănătoase ale valorosului militar.

Scurtă vreme după apariția studiilor sale generoase și utile asupra războiului, Von der Goltz a avut norocul să moară de ciupitura unui păduche exantematic, neprețuitul auxiliar al diverselor idealismuri eroice cu care se împodobește lumea de câtiva ani încoace. Pe pământul sfânt al Asiei, cuibul religiilor, al molimilor grozave și fantastic murdare, departe de lașitățile prudenței europene, și-a sfârșit bătrânul viața, în chip nu se poate mai frumos și mai exemplar pentru cei rămași, nici mai armonic și mângâietor pentru sufletul său militar. Orientul plin de mistică lumină și de păduchi, de sublimă și rezignată înțelepciune și idealistic dispreț pentru săpun și celelalte mișelnice deșărtăciuni ale Apusului a fost sortit să primească, într-o armonie oarecum miraculoasă, răsuflarea din urmă a unui om care arătase atât de lămurit fundamentul adevărat al eroismului pur și consecvent.

Era lucru văzut însă că Europa toată, ea însăși, începuse de mult să lupte, cu subtilă stăruință, în contra putrejunilor păcii. Virtuțile capitale, zeci de ani înăbușite, începuse a fermenta în măruntaiele Occidentului bolnav de bunătățile înșelătoare cu care-l îmbuibase geniul practic și cel artistic, susținute de o pace mult prea lungă. Și această virtuoasă regenerare s-a îndepărtat, întocmai cum trebuia, după sentința memorabilă a lui Moltke: „Cele mai nobile virtuți se dezvoltă în război. Fără război, lumea ar dospi și s-ar pierde în materialism". Și Virtute însemnează doar Energie, adică tărie de voință, iar voință fără ideal este un nonsens. Cu aceste idei simple și clare în cap, Europa a inaugurat, acum 12 ani, regimul strict al virtuților autentice...

Cine ar putea socoti exact în ce proporție a crescut, de vreun sfert de secol încoace, întrebuințarea cuvintelor *energie, voință, ideal*, în debitul european, scris și vorbit, ar ajunge la numere mari de tot. Acest calcul eu nu-l pot face; dar cred că ar fi și ciudat și nedrept să mi se ceară atât de migăloase socoteli tocmai astăzi, când filozofii diverse se întrec, cu elegantă ardoare, să discrediteze inteligența și toate socotelile ei, și să întroneze, în materie de cunoștință, intuiția și instinctul. Am să mă folosesc dar de acest drept, consacrat de gânditorii plini de vioiciune ai timpului meu, și am să vorbesc din instinct, am să luminez prin intuiție.

*

Toți acei care nu sunt atât de energici și activi, încât să nu mai poată gândi logic și îngăduit, se vor fi întrebat ce însemna acea obsesiune fanatică a voinței, îngrijorarea aceea alarmată, care nu se mai sătura să se tânguiască de lipsă de energie, tocmai într-o vreme când lumea se storcea în muncă productivă și inventivă, cu o febrilitate fără pereche. În publicistica europeană apăruse un fel de pedagogie politică, al cărei ton fundamental era un țipăt exasperat și exasperant după energie. Ce lucru pofteau acele capete – omenești totuși, pe cât se părea – când zbierau sau mârâiau, fără preget și cu nervozitatea tâmpită a vracilor descântători, cuvântul energie?

Acum putem zice că am înțeles. Se pregătea cea mai strălucită explozie de energie pură din câte au fost, de când voința universală s-a încarnat în oameni. Schopenhauer spunea numai un simplu adevăr când dădea ca exemplu clasic de manifestare a voinței propriu-zise pe nebunii furioși. Europa se pregătea dar pentru o formidabilă activitate convulzivă iar acei care conduceau pregătirea nu prea vroiau, se pare, să afișeze clar rostul propagandei lor energistice; astfel, ea trebuia să apară neinițiaților ca o ciudățenie maniacă. Era o prudență elementară din partea acelor care aveau să-și păstreze în tot chipul sângele rece, pentru ca, sigur adăpostiți, să alimenteze energia furioasă a celor destinați să întrupeze voința sublimată, cât mai bine curățită și ferită de infiltrările primejdioase și nesuferite ale inteligenței.

Trebuie să luăm bine seama la această împărțire de roluri: ea este un semn mare al naturii războiului modern. Câțiva, din birouri, cafenele și redacții, țipă și se agită, cu sânge rece, să aprinză furie eroică, să elaboreze, cum se zice, pregătire sufletească în ceilalți, care-și sparg capetele și-și spintecă pântecele, prefăcuți în centre de energie distilată și rectificată la absolut. Cei dintâi, vedeți bine, au realizat, pe seama lor, pacea perpetuă, și duc pacifismul internațional până la a face, cu o discreție generoasă, negustorie cu dușmanul; iar celor din urmă le revine rolul, cu deosebire nobil și frumos, de a perpetua, cu cea mai pitorească energie, virtuțile aspre ale strămoșilor. Cum s-ar zice în stil modern: cei dintâi sunt apolinici, cei d-al doilea dioniziaci – admirabilă împărțire și de gust, în drama socială.

Distribuția aceasta, cu deosebire amabilă și distractivă pentru cine are răgaz să dea atenție contemplativă unor fenomene atât de simple și evidente, nu s-a obținut, cred eu, cu mare greutate; cred, fiindcă sunt convins în contra unor sfinte formule, că astăzi, ca și oricând, capitalul de voință covârșește enorm capacitatea de reflecție în mulțimea umană; și asupra voinței se operează ușor cu cele mai grosolane și mai simple sugestii. De aceea întreprinderea a reușit peste așteptările celor mai scrupuloși idealiști, peste închipuirea celor mai delicați imperialiști. Europa a intrat în această epocă ilustră de acțiune convulzivă cu un avânt și un brio vrednice de vârsta cea mai jună a speciei noastre, pe când voința funcționa absolut, neîmpiedicată de rețineri meschine și bolnăvicioase. Regia a fost perfectă; drama se urmează cu un neasemănat pitoresc de surprize și de combinații logice, fatale – un film miriametric, deliciu suprem pentru reporteri, voiajori de comerț și samsarii gigantici care duc lumea, încarnări reprezentative ale timpului acestuia de colosală înflorire a voinței.

Printre pregătitorii literari ai acestui vertiginos chef de energie, cine poate uita pe feciorul micului pastor saxon, pe vulgarizatul aristocrat Friedrich Nietzsche? Acest suflet de preot prin naștere, un evlavios deghizat în ateu, veșnic iritat de probleme de viitor și de mântuire, a fost idolul cărturăresc al multor care pe față nu-l mărturisesc, ori îl hulesc chiar, copiindu-l pe ascunsele. Un filolog genial și isteric, în ființa căruia se amesteca micul-burghez neamț, hipnotizat încă de lustrul prestigios al cizmei iunkerului, cu un umanist poet, a cărui minte era spasmodic zbuciumată de icoane din străvechea tragedie grecească; pentru dânsul catastrofa violentă și perpetuă ajunge dogmă supremă și singurul postulat nobil. Omul trebuie să trăiască în primejdie continuă, veșnic biciuit de emulație, turbat de pofta de întrecere. Ideea de luptă dușmănoasă cu celălalt, în grad de obsesiune absolută, rivalizarea ridicată la manie, extaz războinic la paroxism.

Un diavol însă, de cea mai infernală istețime și divin ironic, pândea soarta poporului care născuse pe acest profet, care din amintirile vechimii închipuise năluci smintite și mărețe. Și acest diavol a pus împărat, în capul poporului german, o incomparabilă încarnare a spiritului *commis-voyageur*, o încarnare de o perfecție

ciudată, trăsnitoare, neverosimilă prin chiar desăvârșirea ei. Minte umplută cu gălăgie pripită și grosolan fanfaronă, voință clătinată de îngâmfări puerile, lăcomie fără frâu și cvasi dementă de a se amesteca în toate, beție plebee de costum și paradă, idei ca din capul unui regizor de varietăți care vrea să filozofeze, semeții inutile și amabilități alături cu drumul – în totul un balamuc de impulsuri incoerente, înzorzonate cu atitudini de panopticum, cu gesturi de gravură populară, cu bombastică cazonă, cu literatură de supeu militar. Această arătare a avut slujba istorică să simbolizeze și să călăuzească energia patriei imperiale a lui Nietzsche tocmai atunci când ea se arunca, cu avânt disciplinat, peste marginile existenței sale pașnice. Profetul care vroia să supună viața unei solemnități etern tragice a fost cu batjocură blestemat să vorbească poporului care se supunea preaplecat celui mai umoristic simulacru, celei mai extravagante, mai răutăcioase și mai reușite parodii a supraomului, cel imaginat cu atâta cheltuială de patos juvenil și de lirism grav și evlavios.

Fără îndoială, exemplul este de o expresivitate prea concentrată, ca un caz frumos de patologie; fiindcă în el se arată un popor întârziat, grăbit și stângaci, incapabil să-și învăluie cum trebuie impulsurile cu gentilețe internațional consacrate; iar Zarathustra, în momentele lucide, se cânta melancolic pe sine însuși: Ich bin, ach, nur Narr, nur Dichter![1]

Indiferent: energomania este acum atât de universală, încât putem zice că toată suflarea omenească, triburile europene, ca și popoarele Polineziei și ale Africei, armonizează astăzi desăvârșit într-o războinicie esențială, aceasta fiind punctul unic, venerabil și solid omenesc, în care se pot împăca perfect varietățile speciei noastre.

*

Elementele voinței sunt: sforțarea și scopul. Unele scopuri se numesc idealuri. Idealurile sunt scopuri prin excelență nobile. De dânsele ne apropiem numai prin eroism, moral – cum este, de exemplu, lupta sublimă cu vorba și condeiul în versuri și în proză – ori material: cu capul sau cel puțin cu spatele în bătaia puștii și a spangii. Iar tehnica voinței în forma ei superioară și delicată se numește, prin urmare, idealism. Idealistul, care nu-i decât idealist, are, la rândul său, nevoie de o tehnică specială a vieții. El nu poate rămâne închis în „turnul de fildeș" al egoiștilor - clădire bine cunoscută din literatura moralei civice – ci se aruncă în viața intensă, cu tot riscul funcțiunilor și misiunilor, al atribuțiunilor și retribuțiunilor fatale de care te leagă orice situație activă socială. Toate aceste fatalități materialistice idealistul trebuie să le îmbrățișeze cu eroică prudență, cu prețul unor lupte sufletești în care el nu poate triumfa decât dacă mecanismul voinței sale este sigur și simplu.

*

Wilhelm Wundt, astăzi răposat, vestit profesor și autor de manuale filozofice, cu incomparabil succes de librărie, a scris, pe vremea războiului, o carte – se înțelege, din inspirație patriotică - despre filozofie în legătură cu caracterul popoarelor. Acolo el spune, în stilul său neutru și biurocratic, pe un ton de demonstrație sigură, că la baza filozofiei franceze se găsește vanitatea și setea de glorie, resorturile esențiale ale sufletului național (cum se poate vedea și din cântecul *Marseillezei*, unde zice: le jour de *gloire* est arrivé), iar filozofia engleză, cu excepții care se explică și se înlătură foarte ușor, oglindește, cu o fidelitate deosebită, caracterul distinctiv al anglo-saxonului: egoismul centripetal (cel franțuzesc, zice Wundt, este mai mult centrifugal), sau, mai direct spus: filozofie de oameni sătui. Până aici lucrul se prezintă simplu și amabil. Dar germanii?

Ei au avut parte de idealism sau, mai lămurit: de ideea datoriei, cu supunerea către voința generală; un idealism care lucrează deopotrivă în sufletul naiv al omului de rând, ca și în conștiința luminată a celui cultivat.

Trebuie mărturisit că era greu de făcut o clasificare mai satisfăcătoare, dacă ținem seamă de persoana și situația autorului. În interesul expunerii mele însă cred că pot să completez pe Wundt astfel: deoarece filozofia engleză este a sătuilor, propun să numim, măcar de dragul unei concizii elegante, idealismul filozofia flămânzilor sau, după voie, a însetaților. Tot se zice în nemțește: das Dürsten und Lechzen nach dem Ideal[2]. Cu chipul acesta dăm formulei profesorului o paralelă destul de nimerită și cu rodnic înțeles, mi se pare.

Starea propriu-zis idealistică – zic eu acum, combinând explicațiile filozofului cu observațiile mele de mai sus – este starea acelui care așteaptă, care n-a ajuns și se trudește grozav să ajungă. Rog pe cetitor să facă aici singur aplicațiile necesare, dacă este curios să interpreteze în detaliu cele ce i-am spus până acum, cu ajutorul formulei atât de comode inspirate de Wundt. Cadrul meu mă silește să trec numaidecât la alte constatări.

În această dispoziție a puterilor sufletești, ori și ale trupului, pe care am numit-o stare idealistică, silințe îndărătnice tremură să se rezolve într-o satisfacere, natural nestabilă, dar a cărei plenitudine trebuie să ție cumpănă sforțărilor crunte cari au împins spre dânsa. Numaidecât se înțelege că pentru asemenea exaltare a energiei voluntare, condiția primă este o reducere a gândirii la forme simple schematice, o simplificare care să se apropie de monoideism. Inteligența trebuie atunci strânsă în forme catehizmale, pentru ca voința să poată lucra suveran.

Forma perfectă a voinței suverane este spiritul militar. Mulțimea oamenilor a simțit o dragoste caldă combinată cu o tainică admirație pentru manifestările invariabil vioaie și colorate ale acestui spirit; fiindcă el este perpetuarea statornică și drăgălașă a însăși copilăriei neamului nostru. Tipul militar este băiatul răsfățat și irezistibil al istoriei. La timp hotărât el poruncește, cu o încântătoare încruntare, să i se dea pe mână tot ce se află în casă. Mândru și frumos îmbrăcat, el reprezintă forma cea mai seducătoare a atotputerniciei pământești. Candid și zglobiu, distruge, cu câteva

mișcări grațioase, toate materialitățile care nu-i sunt imediat consumabile; și astfel el ni se arată ca înger al idealismului curat, care vine să ne învețe a nu ne lega inima de cele pământești, a uita de grija meschină a viitorului, ci, asemenea păsărilor cerului și crinilor câmpului, să ne lăsăm în voia Domnului, căci el este Dumnezeul tuturor oștirilor, a celor luptătoare, ca și a celor sedentare.

Distrugerea generoasă de așa-numite bunuri materiale este semnul cel mai curat și mai luminos al intensității idealismului actual; și acei care se plâng de acest efect izbăvitor și sfânt al spiritului idealistic dau numai dovadă de o scandaloasă perversitate logică și morală. Suntem la o răspântie de mari solemnități istorice: de aici, ori mergem vitejește spre viața curat idealistică, purificată de toate scârbele complicate ale falsei civilizații, ori ne întoarcem în mocirla materialismului din care abia am ieșit. Iar regimul vieții de pură și simplă virtute, hotărât nu se poate obține nici susține numai dacă perpetuăm cu toată energia starea de război, până ce vom reduce strict materialitățile la cele mai venerabile forme, la plugul de lemn și la ghioaga nestrunjită, atingând astfel gradul cel mai sublim de rafinare idealistică.

Aici însă iarăși se învederează inferioritatea Apusului. Numai Rusia, sfântă și rurală, încălzită de suflul vechi al Asiei, ne mai dă doar exemplul unui idealism autentic și consecvent în sublimarea până la anihilare a blestematelor valori materiale. De la Răsărit, lumina, acum, ca și în toți vecii.

*

Acum vreo cincizeci de ani erau foarte la modă studiile asupra inteligenței animalelor. Furnicile se distinsese eminent; lor li se consacra o literatură cu deosebire entuziastă. Mark Twain povestește cum, atins de curiozitatea pasionată a zoopsihologilor, s-a apucat și el să observe furnicarea. Rezultatul observațiilor n-au confirmat, pentru dânsul, așteptările teoriei. De câte ori furnicile lui întâlneau un fir de pai ori de iarbă care li se înălța în cale, ele nu-și urmau drumul, scurt, pe lângă baza obstacolului, ci se urcau mai întâi, pe o parte, până în vârf, și apoi de acolo se dădeau binișor jos, pe partea cealaltă... Despre furnici aceasta se prea poate să fie o glumă calomnioasă, dar pentru crizele istoriei umane, drama hazlie a lui Twain pare că nu-i decât un exact simbol.

Intelectualii, care nu-s decât intelectuali și nu-s absorbiți de practicarea energică a vreunui idealism oarecare, încearcă uneori să întrebe care ar fi bilanțul crizei sublime în care ne găsim. Ca de obicei, intelectualii se arată a fi și acum intempestivi; de aceea sunt trimiși la plimbare, fără lungă explicație, dar cu mult temperament. Fiindcă pământul stă pironit în zodia împintenată a cizmei militare, care de nimic nu se impacientează așa rău ca de socoteli complicate: simplicitatea este natura însăși a idealului în acțiune.

TIPUL POLITIC

În înțeles psihologic și social, se poate numi politică: orice sistem de fapte și intenții prin care cauți a impune – până la totală substituire, dacă se poate, – voința ta voinței altuia. Uzul comun, care ținea seama numai de intensitatea și generalitatea efectului practic, respinge înțelesul politicii la activitatea de stat și pentru stat. Dar orice minte normală poate vedea că aceleași motive și atitudini, cu aceleași metode și rezultate se constată, indiferent dacă conflictele de voință se întâmplă între mucoși din clasele primare, între mahalagioaice de temperament, între dame care patronează opere umanitare rivale, – sau: între Napoleon și Europa, ori între Mussolini și orașul Danzig.

În orice situație politică, astfel definită, metodele pentru realizarea acelei substituiri de voință despre care vorbim sunt aceleași: pumnul, completat cu diverse aparate artificioase care-i imită efectele, intensificându-le minunat; zbierătul viguros, adică forma cea mai perfectă a limbajului intuitiv, – mijloc de comunicare incontestabil superior limbajului rațional, totdeauna migălos și tardiv; în sfârșit, amenințarea și făgăduința, sublima pereche clasică de argumente sentimentale, al căror efect prompt este totdeauna asigurat, dacă sunt prezentate într-un stil absolut metaforic și hiperbolic. Toate aceste, susținute și împlinite prin eliminarea cât mai desăvârșită a motivelor și faptelor care le-ar slăbi efectul; fiindcă aceste metode trebuie să rămână product curat al silei sau al unei sugestii cât se poate mai puțin intelectuale.

Din ierarhia naturală a trebuințelor și, prin urmare, a poftelor omului, rezultă că politica, în înțelesul curent, adică activitatea de stat, coincide în bună parte cu aceea ce, în știința economică, se numește: distribuția bunurilor. În faptă dar, tipul politic este o ființă care, prin calitățile sale materiale și sociale, se afirmă cu deosebire destoinică a pune stăpânire pe bunuri produse prin activitatea specifică altor tipuri umane. Așa a fost de la origini. Numai că la început raporturile acestea erau simple și perfect transparente, iar astăzi, peste măsură complexe și greu de pătruns. În cazul antropofagiei, la care este totdeauna cuminte să recurgem pentru a înțelege raporturile cele mai comune dintre oameni, învingătorul devine bărbat politic prin însuși faptul învingerii, iar învinsul, adversarul politic de adineaori, devine simplu bun de consumație și cade sub guvernarea celui care l-a doborât, și acesta îl administrează, din momentul ce începe să-l rupă în bucăți, până la ultima fază a digestiei. De la acest caz cu totul luminos în esențialitatea lui general umană, până la diversitatea vieții politice moderne, natura fundamentală și poziția caracteristică a tipului politic rămân aceleași: el regulează împărțirea și consumarea valorilor născute prin fapta altor tipuri psihice și sociale. Tipul politic are dar slujba cu deosebire nobilă de a pune stăpânire pe produsele, materiale ori intelectuale, ale unor activități radical deosebite de politică, pe care le putem numi în scurt activități tehnice; iar operațiile prin care se perpetuează această stăpânire se numesc, cu un termen solemn: organizație socială și de stat.

Să nu se grăbească, mă rog, cetitorul a scoate, din cele scrise până aici, concluzii ponegritoare asupra oamenilor politici. Tipul politic pur nu este ființa simplu hrăpăreață pe care prea lesne și-o închipuiește uneori prostimea necăjită.

Trepădușul electoral, reporterul ignar și neastâmpărat, șeful de cabinet servil și obraznic, ori alte asemenea încarnări de elementare apetituri, nu sunt și nu devin tipuri politice, chiar dacă ajung și rămân la nivelul ministrabilității și la un regim susținut de icre moi, șampanie, automobil și dame de nediscutată marcă. Tipul adevărat politic gustă, se înțelege, ca oricare altul, din aceste realități, care oricum n-au direct a face cu viața de stat, dar fără a se putea opri la dânsele; pentru că lui îi este cu deosebire dat, nu să se bucure de anume realizări ale vieții sociale, ci să dorească cu sete nestinsă a le stăpâni pe toate. Nu obiectul stăpânit, ci stăpânirea este ținta voinței politice. Să poruncești și să fii ascultat fără împotrivire, să fii admirat și lingușit cu cea mai fanatică stupiditate, să te răzbuni așa ca să îngrozești și pe cele mai plecate dintre slugile tale, să dobori și să strivești pe acel care-ți stă împotrivă, până a-i lăsa numai putere ca să-și înghită otrava fără seamăn a înfrângerii celei de pe urmă, – din aceste voluptăți de o grozavă simplicitate se țes visele și se realizează paradisele creaturii politice.

Dar această elementară sete de stăpânire, trebuința aceasta naiv sălbatică de a supune, a smulge aprobare și admirație fără margini sunt, în grad divers, atributele cele mai comune ale animalului prin excelență social. De aceea este atât de comună evlavia pentru tipul politic și râvna către dânsul. Numai tipului politic i-au dat oamenii din toate vremile, cu toată inima, brevetul de *om mare*. În cultul lui suntem crescuți; lui i se închină cărticica simplistă de istorie națională din clasa primară, ca și tratatul pompos de istorie universală de unde cetățeanul matur își completează cultura generală. Câte amănunte din dezvoltarea științei și a tehnicii află școlarul în cărțile hotărâte să-i vorbească doar tocmai de specia noastră considerată în afară și mai presus de animalitate? Ce știe el despre ostenelile atât de straniu ingenioase, despre toate drăciile profunde și curioase cu care a întâmpinat omul greutățile perfide ale realității? Însă trântele gălăgioase, tragerile pe sfoară solemne, tot bagajul mahalagismului uriaș al vieții politice trebuie învățat bine pe dinafară; pentru că năzbâtiile crude, viclene ori brutale, ale creaturii politice, sunt tocmai pe potriva sufletului oricărui exemplar al speciei, pe când istețimea tehnică și teoretică este un joc pe care rar numai îl face natura cu unele din aceste exemplare.

Nu toți acei care nu domnesc și nu se bat pentru domnie, și nici toți acei care produc valori materiale, științifice ori artistice, pot fi trecuți cu strictă dreptate la categoria pe care am numit-o tipul tehnic. Mulțimea mare lucrează în aceste domenii nu din necesitate interioară, ci din întâmplare și prin constrângere socială. Dimpotrivă: politica este vocația naturală a majorității umane. Din impuls imediat, aproape orice om poftește și practică cu deliciu funcțiunea de stăpân; aproape oricui îi vine numaidecât bine să recurgă la siluire; să caute lacom admirația ori teama smerită și aprobarea fără rezervă a cât mai multor din acei cu care are a face. Succesul politic este acea valoare socială pe care gloata o înțelege mai deplin, la care jinduiește mai tare. Între toate satisfacțiile direct izvorâte din viața socială, cele mai palpabile și mai comun accesibile sunt sentimentul puterii și gloria, fie ele realizate într-un fund de mahala ori pe continente întregi. Și aceste satisfacții groase sunt însăși condițiile psihologice cele mai generale ale sociabilității.

Tipul eminent politic consideră ca subalterne orice alte activități în afară de a sa proprie: celelalte sunt meserii, numai a lui singură este o demnitate. În îngâmfarea, mai mult ori mai puțin prostește purtată, a celor mai de rând părtași ai puterii publice, ca și în brutalitățile prototipice ale lui Bonaparte, care a maltratat în public pe bătrânul Lamarck până l-a făcut să plângă, iar pe istoricul Volney l-a trântit în nesimțire cu un picior în burtă, creatura politică își arată și își justifică caracteristic superioritatea specifică de care se simte plină.

În scurt, am numit tehnică orice activitate producătoare de valori materiale, ori științifice, ori artistice. Tipuri adevărat tehnice sunt, în înțeles psihologic, numai acei indivizi care, prin naturală pornire, inventează valori științifice, artistice sau industriale, și se absorb cu autentică dragoste în munca prin care se creează astfel de bunuri. Mulțimii, care prin constrângere socială și din întâmplare numai servește să multiplice prin imitație rezultatele acestei inventivități, nu i se cuvine, strict psihologic, locul pe care l-am atribuit tipurilor inventive. Această mulțime se compune din tipuri natural politice, oprite din silă socială de a-și manifesta deplin și efectiv caracterul lor adevărat. Când oameni foarte ageri au spus că lenea este patima absolută, ei s-au gândit, îmi închipuiesc, numai la activitățile acele pe care le-am pus aici în opoziție cu politica, fiindcă numai acolo masa oamenilor se arată leneșă din fire, dar nicidecum în ce privește setea de putere și procedările elementare cu care ea se satisface.

În creația științifică, artistică sau industrială nu este loc pentru minciună, nici pentru bătaie, nici pentru zbierăt: numai copiii, nebunii și sălbaticii pot recurge la atitudini și procedări politice față cu realitățile materiale ori spirituale, considerate ca obiecte de înțelegere sau ca material de creație sensibilă. Sufletul omului tehnic neapărat se organizează într-un fel cu totul deosebit de acel politic, și tinde a se opune cu atât mai exclusiv acestuia, cu cât el însuși este mai viguros diferențiat. În omul tehnic se realizează o ființă energic deosebită de animalele violente care formează masa speciei. Oricât de rari sunt indivizii care întrupează această ființă nouă, oricât de puternic apare încă animalul violent, viclean și hrăpăreț chiar în majoritatea oamenilor de tip tehnic, hotărât este că în sânul acestui tip numai se întâlnește ființa nouă, specific omenească. Politica este însăși perpetuarea barbariei originare. Stăpâni ori stăpâniți, aceleași porniri primitive inspiră voințele celor mulți. Singur tipul tehnic reprezintă emanciparea autentică de această primitivitate: el constituie excepția adevărată în nivelul comun al speciei, fiindcă singur el este o ființă nouă, care nu poate încăpea în cadrele animalității, pe când creatura politică, cu psihologia ei redusă la varietățile simplei violențe și simplei viclenii, rămâne o anexă zoologică.

*

Mérimée scria, din observație proprie, astfel: Lord Palmerston are siguranța unui vechi ministru și gustul de aventuri al unui școlar. Îmi pare foarte nesocotit, încrezător în steaua lui și cu totul fără scrupule. Ar răsturna lumea ca să aibă un succes de elocvență în parlament. Are toate prejudiciile și toate ignoranțele lui John Bull, îndărătnicia și îngâmfarea acestuia. Iar despre Gladstone: îmi pare în unele privinți un om de geniu, în altele un copil. Copil, om de stat și nebun, din toate aceste este câte ceva într-însul. Deunăzi reproduceau ziarele un portret al lui Lloyd George, schițat de nu știu care ziarist sau politician englez; acest autor se arăta cu deosebire impresionat de ușurința cu care premierul Angliei apucă, aruncă și întoarce ideile, de vioiciunea cu care își afirmă și își anulează atitudinile.

Am dat cele două constatări dintâi, pentru că sunt făcute de unul dintre cei mai ageri și mai lucizi europeni ai vremurilor noastre; și le-am dat pe toate trei, fiindcă se referă la oameni politici ai unei nații care nu se semnalează prin excese de vioiciune de nici un fel. Altminteri se poate înțelege și fără nici un exemplu, că mobilitatea infantilă, latentă ori manifestă, trebuie să fie caracterul natural al creaturii politice. Voința în plină libertate n-are nevoie să fie decât mehenghie; încolo ea se dispensează, natural și avantajos, de orice rigoare, consecvență și răspundere specific intelectuală.

Prințul Ludwig Windischgraetz, bărbat politic și fost ministru al Ungariei, istorisește următoarea teatrală întâmplare de o stranie frumusețe. Într-un salon închis al unui mare hotel din Budapesta, Tisza avea să prânzească cu câțiva prieteni politici. Când am sosit, spune Windischgraetz, l-am găsit pe Tisza dezbrăcat de surtuc, jucând singur, cu ochii la lăutari, fără să ia seama la prietenii care mâncau și vorbeau într-un colț al sălii. Juca fără să scoată o vorbă; numai din ochii lui mari făcea semn vioristului, când trebuia să schimbe cântecul. Patru ceasuri întregi a jucat singur, omul acesta de peste cincizeci de ani, cărunt, președinte de consiliu. Își juca triumfurile și planurile lui politice. Mulți vor zice că exemplul acesta păcătuiește prin perfecție: este răsăritean-meridional și maghiar. Desigur, în epidemia naționalistă care zgâlțâie Europa de câteva decenii, maghiarii s-au arătat să fie „cazul frumos" prin excelență. Dar eu cred că orice tip politic, independent de latitudine și descendență, își gustă triumfurile obținute sau plănuite tot așa de elementar ca și Tisza; numai că nu toți jubilează atât de vizibil. Pe cei mai mulți îi supune și deformează o estetică socială de proveniență nepolitică, o disciplină născută din uzurpările intelectului asupra voinței genuine. În ascuns, tot politicianul își are clipele lui de ceardaș. Căci n-are, în fond, altă voință și alte voluptăți decât acele ale primitivului care țopăie în jurul ospățului asigurat sau al dușmanului prins, ceea ce adeseori e totuna. Efectele activităților nepolitice au prefăcut creatura politică, așa că în locul gambadelor autentice, ea ne oferă mutre grave, în care, pentru cei neatenți ori altfel slabi de duh, își deghizează tumbele maimuța stilizată printr-o mimică solemnă.

Creatura politică are vocația și slujba de a rezuma simplicitatea și violența sufletului maselor; fizionomia ei caracteristică se va alcătui necesar din îndărătnicii și capricii, ca la copii și la primitivi. Concentrată excesiv în actualitate, voința politică este, în fond, neaccesibilă judecății consecvente; fiindcă grupul politic și creatura lui n-au memorie exactă, nici răspundere, și toată structura vieții politice este astfel, încât individul politic este dispensat și apărat de răspundere și memorie. La întâmplări de ordin intelectual, creaturile politice răspund prin solidarizarea pumnilor propriu-ziși sau deghizați.

Cine n-are cumpăt și răbdare va declara exagerate cele scrise de mine până aici. Cu desăvârșire frivolă va fi o asemenea judecată. Referatul meu despre tipul politic este exact, dar ideal și schematic. În practică, activitatea acestui tip se lovește de greutăți complexe care-i alterează efectele, fără a-i putea schimba, se înțelege, natura intimă care coincide doar tocmai cu fondul elementar al animalului uman. Adversarul statornic și cel mai vătămător al vieții politice este omul tehnic. Prin fapta acestuia s-au întâmplat cele mai adânci transformări în ființa speciei: animalul s-a pervertit și s-a prefăcut în om. Fiindcă prin tehnică s-a născut în ființa noastră un interes deosebit pentru viață, și pământul transformat de inventivitatea tehnică am început să-l iubim cu o dragoste rafinată care ne-a săltat peste granițele animalității. Îmbogățirea uriașă a realității prin tehnică a creat ocupații care trezesc și absorb energiile bune și a format caractere nouă, opuse acelora de care are cu deosebire nevoie politica. Mulțimea și diversitatea valorilor tehnice au dat ființă unui organism complicat de cooperație, și atunci însăși creatura simplu politică a fost silită să se transforme într-o creatură administratoare. Și aceasta a fost schimbarea cea dintâi și cea mai directă pe care a suferit-o tipul politic, prin puterea discretă dar tenace a tipului tehnic. Dar natura politică caută negreșit să dea activității administratoare o dezvoltare excesivă și parazitară, potrivit apetitelor sale elementare de putere, de glorie și universală acaparare. Iar viața tehnică se trudește să anuleze încălcările absurde ale administratorului, care instinctiv se poartă astfel, ca și cum administrarea, iar nu producerea și utilizarea propriu-zisă a valorilor ar fi scopul absolut al colaborării sociale.

În acest conflict permanent, succesele groase sunt desigur tot ale creaturii politice. Tehnica însăși, dând naștere organismului administrator și întemeind supunerea, răbdarea și spiritul de toleranță, a pregătit un suculent bulion de cultură, în care tipul politic dospește avantajos. Supunerea cronică oferă astfel de-a gata apetitelor politice hrana la care ele jinduiesc continuu. În societatea îmbogățită și disciplinată prin tehnică, puterea se obține fără vitejie; s-au cultivat dar inevitabil vicleșugurile, lașitățile arogante ori târâtoare, și toate păcatele mici și urâte în care se încheagă energiile

inferioare și echivoce. Mecanismul acesta minunat al supunerii și îngăduielii, care face posibil statul, permite tipului politic, stăpân pe dânsul, să facă nerozii într-o măsură care în nici un domeniu specific omenesc n-ar putea fi atinsă. Fiindcă acel mecanism, prin structura și întinderea lui, are o miraculoasă capacitate de a neutraliza prostiile individuale. Dar să-și închipuie cineva ce s-ar întâmpla cu un matematic, un muzicant ori un inginer care ar comite neghiobii echivalente cu cele pe care le seamănă un bărbat politic cu deplină seninătate în activitatea sa de stat, și va evalua ușor cu ce marafeturi primitive se poate mulțumi, poate ființa și prospera activitatea politică.

De opt ani înflorește peste tot pământul politica. State se distrug și se fabrică, partide și programe se înmulțesc pe măsura microorganismelor, presa se îneacă în obezitate și huzur –: în lumina acestor fenomene, ochii cei mai stupizi pot vedea conflictul radical dintre tehnică și politică. Una nu poate prospera prea mult, fără ca cealaltă să nu înceapă a se prăpădi. Înflorirea politică este de-a dreptul orbitoare în pământul fostei împărății rusești: consilii, întruniri, decrete, manifeste, broșură de propagandă, teatru de propagandă, tren de propagandă –; raiul creaturii politice. Dar atât. Pentru alte lucruri care nu se pot realiza prin decrete, broșuri și vagon retoric, nu mai e vreme nici putere. Bairamul cel mare al politicii acolo este, dar mai fiecare țară europeană își are micul său chef.

Revoluție nu se poate face fără mizeria maselor, și masele noastre nu sunt mizere, – spune Bebel către un tovarăș rus, care-l întreba nerăbdător de ce nu pornește mai curând răsturnarea generală. Într-adevăr, trebuie mizerie pentru ca politica să-și dea floarea supremă: criza convulzivă, revoluția. Dar mizeria tot numai politica o poate produce, pentru că creatura politică nu poate să-și înghită prea lungă vreme natura intimă: violența; și nu poate dura fără trântă și scandal grosolan. Numai așa ea se poate simți cu adevărat pe sine, își poate da sieși deplină justificare – și astfel ea a născut războiul și mizeria, semnele cele mari de exuberanță politică.

Macchiavel, în consecvența lui unică, era de părere că ar trebui, din zece în zece ani, să vie catastrofe purificatoare, care să întoarcă statele la stări primitive; fiindcă aceste stări, după ideea lui Macchiavel, sunt adevărat sănătoase și robuste, iar artele păcii strică pe oameni. Oamenii politici n-au astăzi consecvența florentinului. Cu groază și înverșunare se apără acum toți de răspunderea războiului. Ca și cum faptul de a fi pornit o așa grandioasă operație purificatoare nu ar fi o glorie fără pereche; iar revoluționarii ruși se declară inocenți de întâmplările materiale ale patriei lor, ca și cum un ideal social n-ar justifica îndeajuns orișice. Evident, politica pură se strică, deoarece ea își neagă esența proprie și urmările ei cele mai specifice.

Realizările tehnice au fost totdeauna un minimum hotărât de exuberanțele continue ale zburdălniciei politice. Civilizația – cum se numesc în total valorile tehnice – s-a produs pe apucate, s-a strecurat cum a putut prin vălmășagul beției politice.

Este de înțeles că oamenii propriu-ziși, adică ființele umane de tip tehnic, să fi simțit încă demult rostul creaturii politice. S-au pornit copacii, zice Scriptura, să-și caute împărat; măslinul, smochinul și vița n-au vrut să se facă împărați, fiindcă avea fiecare destul de lucru cu roadele lor frumoase și bune, dar spinul s-a învoit numaidecât să fie mai mare peste toată pădurea. Ca o concluzie optimistă a acestei vechi înțelepciuni destul de amare, vin vorbele lui Fichte care, într-o vreme mult asemănătoare cu a noastră, visa astfel despre sfârșitul vieții politice: scopul propriu al statului este să se facă pe el însuși de prisos. Se vede ușor că această formulă nu poate avea înțeles decât din punctul de vedere al omului tehnic; singură existența tehnicii a făcut posibilă o asemenea critică a statului și deci a naturii politice; pentru că numai prin efectele directe și indirecte ale vieții tehnice, politica s-a alterat într-atât, ca, în teorie măcar, ea să poată fi subjugată tehnicii și calificată după normele acesteia.

Dar tocmai de aceea toată lumea n-are cădere să invectiveze politica și să se plângă de dânsa. Și dacă totuși face aceasta, atunci toată lumea adaugă numai o ipocrizie grosolană la plămădeala insipidă de locuri comune pe care ea o ia și o dă drept gândire. Căci toată lumea este aceea care dă naștere și creștere politicii. S-ar putea să nu semene plodul cu zămislitorul?

FEMINISM

Pentru noi, bărbații toți, femeia este un fenomen banal, obsedant și grav. Cu deosebiri, se înțelege, după vârstă, temperament, rasă și sferă socială – dar nu prea mari, fiindcă raporturile naturale și istorice de care vorbesc aici sunt doar din cele mai uniforme.

Printre puținii iluștri pe care-i pomenește lumea ca supreme excepții, Spinoza și Kant, de exemplu, nu mai apar, de-aproape cunoscuți, atât de excepționali cum obișnuit se crede. Kant nu a pierdut numai câteva clipe de tihnită reflecție pentru a-și întemeia sistematic hotărârea de a nu se însura, ci a avut și un flirt foarte duios când trecuse de șaptezeci de ani. Spinoza a fost îndrăgostit, ca cel mai simplu tânăr; iar un alt mare izolat, Descartes, a avut un copil natural. În sfârșit, nu fără bună și delicată logică a imaginat legenda într-o caracteristică apropiere cu lumea feminină pe Isus, straniul nostru zeu revoluționar. Norma este prin urmare absolută; genii și zei sunt cuprinși de dânsa.

Dar cea mai roasă banalitate se preface într-o arătare misterioasă și străină ori de câte ori ea, prin cine știe ce ascunse întâmplări ale gândirii, se rupe din lanțurile greoaielor asociații care nasc și nutresc toate banalitățile comode ale vieții practice.

„Nu cred că un om de rasă europeană, dacă nu se va mărgini la superficialități și aparențe, va putea pricepe și descrie pe femeia japoneză întocmai cum este... Rasa galbenă și rasa noastră sunt cei doi poli ai speciei omenești; sunt între dânsele deosebiri extreme până la modul de a percepe obiectele exterioare, și cunoștințele noastre asupra lucrurilor esențiale sunt adeseori contrarii. Nu putem niciodată pătrunde cum trebuie într-o inteligență japoneză ori chineză; la un moment, cu o misterioasă spaimă, noi ne simțim opriți de stavile cerebrale peste care nu se poate trece: oamenii aceștia simt și gândesc „de-a-ndoaselea decât noi". Loti scrie aceste, cel veșnic îndrăgostit de misterele celor mai depărtate străinătăți. Fără îndoială, în locurile acele și în fața acelor neamuri în tot chipul depărtate, fiorul neînțelegerii, farmecul iritant și descurajator al sufletului exotic ne ia cu o surprinzătoare violență. Dar oriunde am fi, în curentul adormitor al vieții celei mai normale, ne impresoară, statornic și latent, exotismul claselor, înstrăinate una de alta prin hotare săpate în vremuri de luptele variate și îndărătnice ale vieții istorice. Ca și portul arhaic, ca și fizionomia atât de ciudat șireată și naivă a țăranului, haina pestriță a femeilor noastre, penele enorme bizar așezate pe cap, încălțămintea care le înțepenește piciorul într-un unghi absurd, nu-ți apar acestea, în clipele rare de lucidă și liberă contemplare, ca simboluri pipăite ale profundelor înstrăinări sociale? Nu te izbesc atunci aparențele aceste, atât de viu desemnate și colorate ca semnele unei lumi de tot depărtate și stranii?... Astăzi, când pornirea către aplanarea și egalizarea istorică este mai violentă ca alte dăți, deosebirile aceste capătă un relief cu deosebire aspru.

Astfel, femeia ne apare ca o exotică icoană. În farmecul ei, atât de bogat și de subtil amestecat, sentimentul straniului este, pentru acei capabili să dăm femeii o atenție mai puțin vulgară, ingredientul cel mai specific, poate, și cel mai ascuns. Însă atotputernica atracție sexuală oprește de obicei pe bărbat de a simți deslușit că tocmai acea încântătoare înstrăinare maschează un ferment de străveche și temeinică ostilitate. Ca toți obijduiții, femeia ne dușmănește, pe noi, stăpânii tuturor drepturilor, cu o nealterabilă și naturală persistență. Iar noi, care ne-am bucurat altădată fără griji și discreție de puterile noastre, am intrat acum, asemenea zeului Wotan, pe calea fără întoarcere a concesiilor și învoielilor; iar de când ni s-a întâmplat aceasta, pitorescul atractiv al raselor și claselor pe care voința noastră nedelicată le-a făcut inferioare și nevoiașe a început să ia un gust supărător. Dorință avem încă de a ne apropia cu o indulgență ori chiar respectuoasă curiozitate de cultura preistorică a țăranului genuin, atât de atrăgătoare pentru noi, ca una ce ne este așa de străină și ne pare așa de ciudată; dar vrăjmășia este astăzi prea manifestă pentru acei care suntem destul de lucizi, și dorința aceea conciliantă ori rămâne o fadă și echivocă convenție literară, ori este cu totul stricată de o iritație amară, de o îngrijorare gravă de care nu mai putem scăpa.

Oricum ar fi, mai greu de constatat față de femei, mai ușor față de celelalte clase și rase obijduite, vrăjmășia aceasta ajunge în zilele noastre atât de patentă, încât nimeni din noi, vechii stăpânitori pe cale de a fi detronați, nu mai poate să nu o ia în seamă. În multe feluri, se înțelege, poate fi luat în seamă un asemenea fapt. Înainte de toate, răfuielile istorice trebuiesc făcute cu politică; cred însă că în orice bună politică este loc și pentru a spune de-a dreptul ce avem pe inimă și în gând.

*

Ca toți acei pe cari voința celor mai tari i-a făcut inferiori și nevoiași, femeile sunt oameni fundamental practici. Omul a cărui voință este supusă altui om, silit fără încetare să pândească și să ghicească voința acestuia, nu are cum, nu are nici când fi contemplativ. Naivitatea specifică din care s-a născut și trăiește arta și știința pură, aceste caracteristice copilării bărbătești, nu se poate și nu s-a putut găsi în grad simțitor la femeie. Nu se putea atunci când sclavia era fățișă și brutală; nu se putea nici atunci când a fost mascată cu tot felul de zorzoane sociale, așa cum s-a întâmplat de la apariția moravurilor cavalerești încoace. După această prefăcută inovație, femeia a fost silită doar să ducă o politică mai complicată; atâta tot. Era inevitabil ca, instinctiv și de multe ori nedeslușit pentru ea însăși, femeia să privească arta și, în general, orice atitudine teoretică ca un moft ori ca un ornament bun pentru alte anume scopuri pur vitale.

La toți proletarii și oprimații, aceeași antipatie firească și explicabilă pentru tot ce nu-i imediat util. Curiozitatea pentru obiect ca atare, naiva urmărire a formelor și transformărilor lui trebuiau să rămână niște puerilități deșănțate, pentru acel absorbit până la ultimele puteri de lupta socială în feluritele ei câmpuri. Pentru femeie întrebarea a fost și încă este cum să rupă mai mult, cele mai adeseori în chip ascuns, din atotputernicia unui stăpân, care, oricât de batjocorit ca individ, rămânea de temut prin formidabila și absoluta consacrare pe care i-o asigura tradiția? Cum în sufletul acesta veșnic iritat de luptă, veșnic lacom de stăpânire, ca orice suflet de sclav, ar putea, ar fi putut încape poftă și înțeles pentru lucrurile cari, prin esența lor, sunt cele mai depărtate de asemenea luptă, de orișice fel de luptă?

În situația aceasta de latentă sau evidentă înverșunare pentru a ajunge, sau în satisfacția supremă și indiscretă de a fi ajuns, psihologia feminină a căpătat acel cunoscut caracter de parvenitism specific. De aceea este cele mai adeseori atât de fals și dizgrațios entuziasmul femeilor pentru activitățile pur speculative. De aceea răsfrângerea prea puternică a gustului feminin în arte a dat naștere la forme atât de deplorabile cum a fost poezia lirică franceză, și pe urma ei mai toată poezia europeană, de la începutul secolului XVII până la nașterea autenticului lirism modern. A fost ca o răzbunare batjocoritoare din partea celor ținute la o parte de viața completă a spiritului. Din această nedreaptă oprire ne-a venit tot ce se cheamă *mièvre*, tot ce-i strâmbăcios și strâmb, toată falsa pudoare, toate convențiile extraestetice, grosolan strecurate în artă sub cuvânt de bună creștere, toate imbecilele deformări sentimentale, născute din visele unor suflete veșnic ofensate de nedreptăți fățișe ori deghizate, veșnic tulburate de dorința de a se smuci din legăturile absurde în care au fost încătușate.

Gândirea științifică și cea artistică, ca forme de pur lux al spiritului, sunt produse ale unor două foarte ciudate tipuri psihice omenești. Un infim număr de bărbați a fost, pe cât se poate ști, în toate timpurile diferențiat de natură pentru crearea și păstrarea, specifice acestor domenii, direct inutile, indirect exploatate pentru felurite trebuințe ale vieții sociale. Și, fiindcă între aceste exploatări figurează și aceea de a întrebuința arta și știința ca o parte deosebit vizibilă a costumului de bună creștere, s-a întâmplat că femeile, în sufletul cărora nevoile robiei au făcut să înflorească special simțul ornamentului, au fost aduse, de la anume vreme încoace, să se intereseze într-un anume fel de aceste mijloace suplimentare de găteală. Iar o minciună de salon, o farsă bărbătească, cusută cu cele mai vizibile sfori, a venit (firește, din partea bărbaților celor mai străini de producția artistică și științifică) să consacre, sub forma unui dulce și atingător compliment, pretinsul gust și pretinsa dragoste naturală a femeilor pentru artă. Astfel s-au închipuit gingașele inspiratoare, sfătuitoare și protectoare ale artiștilor – ori, mai drept, nu atât ale artiștilor, cât ale virtuojilor. Pentru că este vorba doar de ornament social, și atunci virtuozul are negreșit toată precăderea. Și influența aceasta s-a exercitat inevitabil în gustul acela specific feminin pe care l-am schițat mai sus.

Despre legăturile false, amărăciunile, dușmăniile crunte și catastrofele sufletești cari au înflorit aici nu se mai vorbește. Sunt banale. Literatura, din motive lesne de închipuit, a exploatat cu preferință aceste triste și comice trageri pe sfoară ale războiului intersexual.

Lupta fără răgaz contra bărbatului și pentru cucerirea și stăpânirea lui în marginile care i-au fost îngăduite, singură lupta aceasta creează și modifică sufletul feminin. Pentru activități de lux nu poate fi loc nici deplin înțeles în spiritul, în voința aceea care nu poate vedea alte motive decât acele hotărâte de pofta necurmată de a se ridica și de a stăpâni, poftă natural atotputernică în orice ființă robită.

Ca toți dezmoștenitii, femeia trăiește, în cutele obscure ale sufletului său, din resentiment; este radical prepuielnică, totdeauna la pândă, și fricoasă de a fi păcălită. Ca toți cei tiranisiți și înșelați, ea bănuiește în acele activități care se afirmă ca inutile ori ca caraghioasă născocire de stăpân trândav, ori cine știe ce teatrală înșelătorie pusă la cale de tiran.

Naivitate și inocență poate avea obijnuita jumătate a speciei noastre doar numai în credința ei că are dreptate să lupte fără preget și cu orice preț. Încolo, un practicism absolut o stăpânește. De aceea este și are să fie un subiect excelent pentru politică, singura treabă pentru care deocamdată poate avea înțelegere adevărată, apetit autentic și capacități natural dezvoltate de condițiile vieții sale istorice. La întrunire, în agitație electorală, în club, în Parlament, la vorbă îndărătnică și practic sumară, în sfârșit, oriunde este chestie de întrecere și de putere, acolo trebuie deschis drum larg supuselor noastre de până ieri, care [se] sufocă nerăbdătoare de a se arunca, cu toată lăcomia acumulată, în neastâmpărul vieții publice, unde până acum prea rar numai s-au amestecat ele altfel decât ca inspiratoare oculte și iresponsabile. Să le liberăm dar din ascunzătorile aceste, în care sunt nevoite să se pituleze într-un chip care nu-i nici frumos pentru aspectul, nici sănătos pentru mecanismul vieții cetățenești.

În felul acesta se va curăți și singulara meditație artistică și științifică de diletantismul cel mai fals și mai dizgrațios pe care l-a născut cel mai perfid poate din vicleșugurile noastre față de femeie. După lungi vremuri de viață deplin liberă, când se vor fi șters din sufletul feminin semnele cele din urmă ale celei mai curioase sclavii, se va deschide și mintea femeiască în chip deplin și normal pentru luxurile superb naive ale spiritului.

LUCRURI SFINTE*

„... Les liens de simple camaraderie de quartier disparaissent ou s'affermissent en de véritables pactes inexprimés de dévouement. Le ressort est plutôt l'égoïsme que le besoin d'affection. On sent la nécessite d'avoir tout près de soi un homme dont on puisse toujours attendre du secours... On évalue, dans l'ami, sa valeur de sauveteur, son courage et aussi sa vigueur". (Paul Lintier: *Avec une batterie de 75. Souvenirs d'un canonnier*, Paris, 1916, pag. 46–7.).

Iată o informație onestă și isteață – o vorbă destul de neașteptată pentru cine cunoaște aerul bâhlit de stupidități sentimentale și de mofturi patetice care a clocit producția literară din anii de război. Această mărturie din experiența unui soldat deștept cuprinde, mi se pare, interpretarea completă și cea mai cuminte a unui vechi fenomen social: prietenia pe viață și moarte, frăția de cruce, perpetuată literar prin perechile legendare și istorice, de la autorii antici până la antologiile pedagogice de astăzi. Războiul a redeșteptat prietenia vremilor eroice. Prietenia subliniată în cărțile de morală, în toasturi și scrisori la zile mari, dar mai ales în groaznicul loc comun, când universalul Mitică se plânge că nu mai este adevărată prietenie!

Cuvântul acesta face parte din repertoriul bleg al substantivelor patetice, de care nu se poate lipsi prostimea de peste tot locul, de când omenirea a început a se spoi cu dresurile moralismului. Moralism numesc eu acel sistem de ornamentație personală, făcut din vorbe, intonații și gesturi, prin care oamenii s-au învoit să schimbe între dânșii făgăduinți solemne de bună purtare. Aceste ornamente sociale au, precum se știe, destinația să dispenseze pe indivizii curenți de gândire proprie, de inventivitate morală. Se înțelege lesne că însăși funcționarea esențial automatică a acestor ieftine jucării sociale le prelungește inevitabil uzul, mult peste durata substratelor sufletești din cari s-a născut.

Realitatea psihică este de mult transformată, dar formula solemnă își urmează orbește cursul și ajunge pentru cei conștienți trivialitate anostă sau ridiculă. Așa s-a întâmplat cu clasica prietenie, cu amorul, cu familia tradițională și cu alte... lucruri sfinte. Mulțimea cu mintea moale și neutră le cântă, regretându-le și exaltându-le după canoane răsuflate, moștenite strâmb de la gânditori, ori mai adesea de la literați din alte vremuri. Perechea clasică de prieteni până la moarte se forma, natural, în sânul culturilor primitive, restrânse și războinice; din însăși frecvența primejdiei și războiului a putut naște din nou prietenia eroică, cum arată exact și pătrunzător artileristul Lintier. Dar astfel de întovărășiri încetează treptat de a fi autentice, în măsura în care se anulează viața războinică.

---

* Cetitorii sunt rugați stăruitor să ia seama că această schiță este în multe locuri ironică (n.a.).

Să cauți virtuți ale căror condiții de existență au pierit nu-i decât o pioasă nerozie – dacă nu-i cumva o grosolană strâmbătură. Cu cât societatea se pacifica și se umaniza, cu atât legăturile de felul acela ajungeau inutile și trebuiau să dispară. Iar dacă ne închipuim procesul de pacificare – dreptatea și înțelegerea pentru persoana altuia duse mult mai departe decât au ajuns ele real vreodată – vom simți îndată acele întovărășiri epice și tragice ca depline anahronisme. Negreșit, așa cum se găsește astăzi viața europeană, pornită violent spre un trecut cine știe cât de vechi, s-ar putea ca amatorilor de sentimentalism arhaizant să li se deschidă perspective de vaste satisfacții. Nouă acestorlalți ne rămâne în orice caz mângâierea gândirii lucide.

*

Cu cât societatea, în total, ajunge să fie un adăpost mai sigur și mai complex, cu atât legăturile restrânse și locale de apărare ori întreprindere își pierd valoarea și, deci, vitalitatea; iar potrivit cu această degradare a lor, se modifică părerile și simțirile noastre față de dânsele. La un grad mare de sociabilitate, prin urmare de siguranță reciprocă, legătura îndărătnică până la fanatism mistic între doi indivizi pierde orice înțeles; dependența dureroasă, ori chiar delicioasă, care rezultă de aici, se anulează – omul s-a individualizat și respiră intens un maximum de libertate; se apropie dar de binele care pare să fie cel mai scump ființei vii. Legarea și desfacerea relațiilor individuale își vor pierde astfel caracterul tiranic; barbaria vicleană drapată în patos moralistic va fi demascată și dată pieirii inevitabile. O revărsare bogată de adevăr între oameni ar fi atunci cu putință, fiindcă realitatea sufletească, în formele ei genuine și imediate, ar sparge coaja de formule sarbede și imbecile în care ne-a încleiat constrângerea socială primitivă. Iar energia imensă câtă se distruge în înverșunările tragice ori comice, în care ne ține robi tirania străveche și animalică, ascunsă în dragostele noastre cele mai mândre și mai eroice, s-ar libera ca să sporească neasemănat binele palpabil și frumusețea, ca să învingă tot mai efectiv mizeria blestemată și dobitocească în care se zbate specia.

Acum destul. Ajunge vehemența, pot zice entuziasmul cu care am sugerat aici fericirile viitoare, pentru ca tinerii simțitori și serioși, căror îndeosebi le vorbesc astăzi, să se înflăcăreze cât trebuie. Ei doar sunt de la natură puși să realizeze programul măreț: tot omului să-i fie bine și omenirea să prospere. Aș vrea numai să-i ajut mai direct în lupta complicată pentru ideal, și am să le dau câteva analize și concluzii

teoretice cu care ar putea să-și justifice și orneze, la ocazii de lux, neîndoielnica lor virtuozitate practică.

*

Sufletul omului vechi se închina imobilității. Pentru dânsul fixitatea era fetiș, iar schimbarea – răul radical. Superstiția unității și un cult copilăros al eternului formează temelia moravurilor și instituțiilor create de sufletul acela vechi, adică foarte tânăr și foarte simplu. Disciplina primitivă a societăților așezate, mici, închise și sărace îl făcuse astfel. Omul, pe atunci, se găsea ferecat de pământ și de grupul lui – era plantă. Strămutarea îi era spăimântătoare; străinătatea, nenorocire absolută. În conștiința lui strâmtă, uniformitatea era lege; interesele și pornirile lui erau puține, exclusive și tiranice. Pentru primitivul disciplinat, stăpânirea era o trebuință vitală, deci satisfacerea ei, o voluptate indispensabilă; fiindcă stăpânirea era condiția și forma fundamentală a vieții sociale, prin ea mai ales societatea era posibilă ca adăpost unic și durabil.

Bogăția însă, creșterea și concentrarea populației, ușurința de strămutare prefac sau distrug cadrele acele de viață simplă și aspră. Imobilitatea își pierde prestigiul. Omul își ia voie să fie inteligent și curios, pierde respectul stupid pentru valori pretinse eterne, se îndrăgostește de noutate. Lucrul s-a întâmplat în cetățile grecești de pe la începutul veacului al VI-lea înainte de Hristos, în împărăția romană, în orașele italiene care au pregătit Renașterea; și mișcarea a culminat în omul actual, care a moștenit, acumulat, avutul acelor civilizații revoluționare. Și, regulat, flașneta moraliștilor se înființează ca să deplore pieirea Virtuților străbune; iar romanța lor, susținută de corul neputincioșilor sau șarlatanilor diverși, este totdeauna o invectivă împotriva bogăției, împotriva efectului ei celui mai specific: luxul în toate formele de viață. Această platitudine, agrementată cu strâmbături stoice sau creștine, a împiedicat deseori și pe cei limpezi la minte să vadă că nu avuția, ci tocmai insuficiența și, prin urmare, dezechilibrul în distribuția bunurilor sunt răul radical: nestabilitatea culturii și riscul perpetuu de cădere în brutalitatea originară. Totuși, mulțimea oamenilor e sănătoasă destul ca să nu disprețuiască bogăția decât doar ocazional, în predici și satire – jocuri naive și picante, esențial inofensive pentru practica serioasă care absoarbe zilnic puterile noastre cele mai bune.

Dacă în conștiința civilizată s-a lămurit tot mai adânc și mai precis primatul ideii și al faptei economice, asta-i un semn sigur de maturitatea viguroasă a speciei. Este o glorie din cele mai temeinice ale capitalismului modern și una din cele mai rodnice valori intelectuale, pe care forma din urmă a culturii universale ni le va fi lăsat – această trezire maximă a conștiinței economice și ridicarea ei la treapta de interpretare filozofică.

Orice creație se realizează însă prin distrugeri; și ponegritorii vieții moderne degeaba se sclifosesc elegiac pe ruinele moravurilor de altădată. Flașneta lor dogită pornește inevitabilă, la cele mai trivializate răspântii, dezvoltările ei răsuflate și false pe temele ferestrăioase: Prietenie-Amor-Familie. Și așa scârțâie tâmpit idila convențională și anostă a Lucrurilor Sfinte.

Înainte de toate, mulțimea și diversitatea impresiilor, prin urmare a intereselor care solicită sufletul omului modern, dau legăturilor individuale bazate numai pe afecte, inevitabil și din capul locului, o nestabilitate fundamentală. Cuprinsul experienței noastre e prea bogat pentru ca să se poată organiza simplu, monarhic și cu lungă durată. Pe dinaintea noastră trec în scurtă vreme prea multe fenomene interesante, pentru ca numaidecât unul să ne fixeze, exclusiv și gelos, capacitățile intelectuale și pe cele afective. Sorții de a ne putea lega durabil de un individ trebuie să scadă prin însuși faptul că viața modernă ne face să cunoaștem mult mai mulți și mai diverși oameni decât era cu putință să se cunoască într-o comunitate veche, mică și imobilizată. Acest spor curat numeric transformă fatal legăturile individuale, deopotrivă pe cele de prietenie, ca și pe cele erotice. Fixitatea, credința pe viață, impuse unor asemenea relații de moravurile vechi, devin tot mai irealizabile, iar obligația unei asemenea fixități, tot mai ineficace. Dogma legăturii pe viață desigur nu s-a putut naște decât în comunități mici, sărace și închise – în capul unor oameni cu o experiență nevoiașă, cu sufletul sperios și gelos prin însăși sărăcia lui. Iar pe lângă frica excesivă a săracului pentru puținul care-l are, omul vechi avea mult mai tare în vedere forma și principiul însuși al legăturii solemne și prelungi decât pe individul de care se lega; asupra lui lucra încă puternic prestigiul așezământului, al ordinii care-l stăpânea dinafară, și prin care el însuși stăpânea puținele lui bunuri. Abia diferențiat sufletește, atenția lui pentru calitățile individuale era încă obtuză; pentru dânsul persoana se confunda cu cadrul social, se topea în principiu și în norma augustă. De aceea el valorifica tovarășul sau tovarășa cu exces; dar nu pentru subtilele accente individuale, lui aproape imperceptibile, ci ca obiect de stăpânire și folosință unic. Și această iubire în abstract era o garanție mai mult pentru stabilitatea legăturii.

Pe omul modern, însă, tocmai individul îl atrage. Atenția lui de ființă extrem diferențiată urmărește pasionat valorile infinitezimale din care-i compusă persoana. Și această atenție continuu trează, liberă și nervoasă, îl obligă să critice fără încetare, fiindcă în sufletul lui mobil se oglindește vibrația complexă și sinuozitățile capricioase ale individului de care s-a apropiat. Așa încât pentru dânsul uniformitatea și lunga durată a legăturilor sunt cu desăvârșire compromise. Realitățile individuale sunt diverse și nestabile; dragostele noastre sunt deci condamnate la un impresionism radical, deoarece realitățile individuale sunt pentru noi singurele valori din care se poate naște farmecul legăturilor de pur afect.

Un tragic deosebit, enervant și amar, ar părea că se ivește pe planul acesta de subtilă exasperare a vieții moderne. Dar acest tragic ajunge, probabil, foarte rar la maturitate; fiindcă sufletul nou își află ușor mântuirea în elasticitatea și concilianța lui minunată. Și apoi omul modern este avar de libertatea lui mai mult ca de orice; știrbirea ei cât de ușoară – inevitabilă chiar în cel mai impresionist colaj – el nu o

poate răbda mai mult, ci caută cu pasionată grabă să-i redea integritatea absolută. De altfel, în viața erotică atașamentul îndărătnic și exclusiv este o prejudecată monogamică. De la natură, orice creatură tânără este îndrăgostită laolaltă de o sumă de indivizi de celălalt sex, uneori de câțiva din sexul propriu. Numai constrângerea socială și economică, și apăsarea, adeseori subconștientă, exercitată de tradiție, ne împiedică să ne dăm clar seama de această simultaneitate firească de îndrăgostiri egal autentice. Iar cei mai mulți n-au putința, nici curiozitatea să observe extrema diversitate calitativă a unor afecte pe care le numim cu același cuvânt sec și uzat: amor. De aceea constatarea acestei pluralități a interesului erotic pare îndrăgostiților obișnuiți un paradox ofensator.

Este doar bine cunoscut că în toate societățile foarte prospere viața erotică devine, cum zic moraliștii, ușuratică: adevăratul Amor se pierde și este înlocuit cu frivola galanterie. Fără formula moralistică, fenomenul acesta înseamnă numai că, în asemenea epoce, se slăbesc până la anulare anume norme de constrângere socială, și viața sexuală apare în forma ei originară. Fiecare are atunci o duzină de iubite sau iubiți, simultan – o sumă de duzini, succesiv. Legarea de un singur individ este un efect de constrângere exterioară, economică și morală. Iar alegerea fatală dictată de geniul Speciei, perechea unică, ursită de natură să procreeze un anume individ, e numai o copilărie teleologică a lui Schopenhauer, care astăzi nu mai poate impresiona, cred, decât doar pe niște literați agiamii. Lăsată în voia ei, și la adăpostul unei prosperități, prin urmare a unei libertăți tot mai mari, dragostea sexuală se va face asemenea celorlalte satisfacții pur estetice. Și „iubitul“ se va turbura tot așa de puțin că „iubita“ este acum cu altul, întocmai cum era adineauri cu dânsul, cât de puțin ne turbură pe noi astăzi dacă ne gândim că altul ascultă simfonia, privește tabloul, citește cartea pe care o ceteam noi ieri; ori mai general: că și altul citește, privește, ascultă, și se bucură, prin urmare, în felul său, de același obiect de artă ca și mine. Dintr-un antic și rău obicei de a da prioritate masculinului, am început fraza de mai sus cu „iubitul“; cetitorul modern va înțelege că nu-mi dă prin gând să revendic pentru unul din sexe vreun privilegiu de inițiativă, nici să închid pe celălalt în pasivitate absurdă. Reciprocitatea în asemenea stare de lucruri va fi naturală și de la sine înțeleasă.

Este totuși posibilă pentru omul modern îndrăgostire cu termen lung, exclusiv localizată asupra unei ființe. Aceasta se întâmplă, desigur, tipilor cu o viață internă excesivă, a căror inteligență și fantezie de neobișnuită intensitate pot scoate din obiectul dragostei lor o profunziune de impresii care nu se pot seca decât într-o existență întreagă. Dar aceste nu sunt cazuri normale. La astfel de anomalii se gândește La Rochefoucauld când zice că „adevărata dragoste“ e ca strigoii: toți vorbesc de dânsa, dar prea puțini au cunoscut-o. Și ne explică această asemuire cu observația strălucită că cei mai mulți nu s-ar „îndrăgosti“ dacă n-ar auzi vorbindu-se de dragoste. Perspicacității miraculoase a acestui om nu i-a scăpat nici această maimuțărie, cea mai deșănțată și mai neprevăzută din câte produce constrângerea și deformarea socială.

Eu am însă în vedere numai caractere istorice, prin urmare generalități umane. Din observarea acestora îndrăznesc a prezice că, de se va ajunge în viața erotică civilizată la un maximum de adevăr, realitatea acestei vieți va fi foarte diversă, foarte mobilă și totuși pașnică, pentru că se va strămuta cu totul în domeniul estetic. Dragostea va fi atunci dezmierdare pură – adică absolut nealterată de piezișe vanități moralistice, deci fără îndoială mai delicioasă decât a putut fi vreodată.

Actualitatea, negreșit, e încă foarte amestecată din dulce și amar. Dar e cel puțin interesantă, căci e plină de făgăduinți. Altfel, profețiile mele cum ar fi ele posibile?

*

Trubadurii ziceau femeii iubite: stăpână; și învățații au găsit toată terminologia ierarhiei feodale transpusă în lirica provensală. „Stăpâna" trubadurilor a trecut la poeții italieni din secolul al XIII-lea, și aici a fost, sub influența teologiei mistice, înălțată la gradul de *înger – Angel che par dal ciel venuta.* Mai pe urmă, prin reînnoirea platonismului la începutul Renașterii, a ajuns „îngerul" cu totul transcendental: și sublimizarea „Stăpânei" a mers așa de vertiginos, încât Ercole Strozzi, de exemplu, își apostrofează dama – tocmai pe ilustra Lucrezia Borgia! – cu atributul superb: „Cauza cauzelor". Omul, desperat probabil de epitetele confraților, a vrut să le pună vârf la toate dintr-o lovitură, și a ridicat, cum vedeți, pe adorata până aproape de anulare. Dar platonismul literar a fost atunci o modă de scurtă durată. „Îngerul" însă a avut viață foarte lungă și, destul de degradat (cum de obicei se întâmplă cu astfel de plăzmuiri literare), și-a isprăvit cariera la mahala – *Angel radios!*

În poezia curților europene de la secolul al XVII-lea înainte, adorata a fost adusă pe pământ, foarte aproape de nivelul adoratorului; se înțelege, complimentată respectuos cu grația și cu eleganța cea mai binecrescută. De epitete teologice sau metafizice, nici urmă. Romantismul apoi s-a năpustit asupra iubitei cu pasiune revoluționară, a mângâiat-o și a maltratat-o cu ardoare egal de grozavă – *Honte à toi, femme à l'oeil sombre...* Adică: rușine să-ți fie! E destul de tare; dar oricum tirada întreagă învederează că tânărul, deși foarte supărat, se ține strict în marginile bunelor maniere. Vreo treizeci de ani după asta, un critic de mare temperament numește tocmai pe aceeași *femme à l'oeil sombre* – vache! Cu totul din alte motive decât acele pentru care o invectivase odinioară neobositul adorator Musset. Însă vorba-i vorbă, și-i totdeauna simptomatică: evident, idolul era acum scos din slujbă cu batjocură. Și să nu uităm că Barbey d'Aurevilly era altfel bărbat foarte galant. A mai trecut puțin și am ajuns să cântăm fără înconjur: „Et je t'attends en ce café,/ Comme je le fis en tant d'autres.../ Et ce n'est plus un lapin/ Que tu me pose, sale rosse,/ C'est un civet" etc. Intimitate perfectă prin urmare; și fără pic de afectație. E desigur mai potrivit pentru noi cei de azi decât solemnitatea scrobită de altădată. S-a creat însă, din altă parte, un nou prestigiu. Amorului și Stăpânei detronate. Anume, naturalismul a instaurat din proaspăt cultul senzualității: altarul s-a strămutat de la fruntea și ochii iubitei la vale, către spinare și pântece și mai jos. Cu un patos înfrigurat a început să se celebreze (documente caracteristice: versurile lui Maupassant, și cunoscutele lirisme venerice și obstetrice din romanele lui Zola) – să se celebreze șoldurile „Evei" fecunde ori în tot cazul adorabile. Poezie, teatru, roman, până la nuveletele din suplimentele cotidianelor, vibrează de fierbințeala copulațiunii. „Le grand geste d'Amour" a dat o nouă înflorire retorică, care a venit ce-i dreptul foarte potrivit, fiindcă toate celelalte se răsuflase din cale-afară. Dar și acest ingredient patetic al senzualității pure îmi pare amenințat să se piardă în misticismul creștino-budist, care a invadat acum în urmă halele literare de pretutindeni.

Așadar, de la „Înger" și „Cauza cauzelor" până la „sale rosse!" cariera e admirabil colorată și, dacă o privești așa în scurt, prăpăstioasă. Și nu are a face că împrejurările istorice, în special influențarea reciprocă a claselor sociale, au făcut ca stilul să fie când așa, când altfel; hotărâtor este aici numai faptul că aceste forme psihologice și literare atât de diverse sunt, pentru fiecare epocă, create tocmai de oamenii săi reprezentativi. Care-i dar înțelesul acestei evoluții?

Superficial, se pare că avem în față o degradare nu se poate mai tristă și brutală. Dar nu-i decât o aparență cu totul înșelătoare. Toate aceste transformări în stilul și metoda dragostei formează unul din aspectele creșterii continue a adevărului în relațiile omenești... Ei da: „sale rosse!" – dar e cel puțin din toată inima. Supărarea serioasă vine de acolo că adevărul e încă prea puțin și adesea impur. Prin inerție istorică, din lașitate compact acumulată în cei mai mulți prin milenii de aspră disciplină socială, forme și norme vechi și moarte pot să umble ca stafii și să învenineze realitatea nouă și vie.

Am arătat adineauri trezirea conștiinței economice ca un semn deosebitor al omului actual. Aici cel puțin simțirea și voința lui sunt incontestabil sănătoase. În sânul civilizației capitaliste s-a deșteptat, pentru întâia oară cu o așa deplină limpezime, gândul profund că înălțarea fără preget a nivelului economic este condiția hotărâtoare pentru realizarea efectivă a libertăților nebulos visate și zadarnic urmărite prin copilăroasele idealismuri de pe vremuri. Posibilitatea luxului în toate formele vieții – ea singură va realiza emanciparea fundamentală. Fără dânsa, autonomia persoanei, adică valoarea supremă spre care se îndreaptă conștiința civilizată, rămâne un deziderat naiv sau un moft pompos. Se poate zice, dar, că lupta aprigă pentru îmbogățire cuprinde în ea o virtute nouă, care va scoate omenirea din lunga ei nevârstnicie plină de atâtea accidente dureroase și ridicule.

Acum, fiindcă iarăși am prezis lucruri frumoase, și le-am spus iar cu silință elocventă, revin numaidecât, pedagogic, la încurcăturile adese puțin plăcute ale actualității.

*

Nu demult o bucureșteancă foarte încercată întreba cu fină intenție pe un diplomat străin: care este tipul specific al donjuanului actual? *C'est le banquier,* *madame*“. Răspunsul se impunea oricărei minți capabile de observație lucidă. Acest rol prestigios și desfătător se impune bancherului norocos, chiar și fără vocație naturală, fiindcă momentul istoric este eminent financiar. După cum Monsieur Lacarelle, din povestea lui Anatole France, îndată ce rămâne singur cu o damă, dă nelipsit buzna s-o sărute, numai pentru că, de dragul mustăților lui superbe, camarazii îi zisese *le Gaulois* și-i crease prin anticipație reputația de curaj erotic popular consacrată acestui tip etnic, tot așa financiarul trebuie să reacționeze oarecum profesional, cu grabnică tandrețe, către orice femeie strict demnă de interes sexual, care pătrunde în biroul lui. El atunci, oarecum din adâncul conștiinței istorice a timpului, simte și înțelege imediat cum stă chestia. Fiindcă chestia e unică, simplă și luminoasă; greșeala, imposibilă. Și gândiți-vă cu cât mai anevoioasă, deci mai glorioasă, este azi funcțiunea galantă a omului de bani decât era acea a donjuanului vechi; acesta nici o altă treabă n-avea decât tocmai să fie galant, iar bancherul nu-și vede capul de ocupații cu totul străine de galanterie. Aici stă și superioritatea financiarului, și plăcerea deosebită de a avea a face cu dânsul. Fiindcă el este mult mai grăbit decât Don Juan Tenorio. Iar omagiile substanțiale, la care este obligat prin situația lui, sunt mult mai elementar și precis determinate decât ale cavalerului, care de multe ori n-avea decât inima și spada. Și aceste omagii actuale sunt prin excelență binefăcătoare: ele ajută să crească autonomia personală a ființei care le-a agonisit prin grația ei. Și, dacă ne amintim că bogăția înseamnă libertate de mișcare, sporire considerabilă de impresii intense și variate, înțelegem puternicul efect civilizator al amorului financiar, care preface individe simple și umile în persoane mândre, cu interese complexe și satisfacții intense de om cultivat.

În afară de acestea, omul de bani figurează, chiar în astfel de gingașe relații, ca un principiu, ca o energie abstractă și anonimă; ceea ce face ca robia trecătoare către dânsul să fie ușoară și liberă de umilințele crude ale robiilor trecute. Este oarecum o sclavie cu caracter moral, o supunere către o idee, și nu către un anume stăpân. De aceea sunt absurzi acei care se supără că femei adorabile și adorate reacționează cu grațiile lor întocmai ca fiscul în impozitul progresiv; în acest fel de a se purta strict după ierarhia financiară se arată tocmai silința lor, mai mult sau mai puțin conștientă, înspre posibilități decisive de viață din ce în ce mai civilizată. Iar lupta în contra mizeriei și barbariei trebuie dusă acum, în împrejurările date; amânarea ei din așa-numite considerații morale este un nonsens, căci actualitatea este factor ineluctabil.

Prin caracterul simplu, expeditiv și oarecum abstract, pe care omul îl dă vieții sexuale, acest tip se arată a fi fermentul principal de distrugere al amorului tradițional, care desigur nu-i decât o plată barbarie. Să luăm seama: această fixare stăruitoare și hapsână asupra unei ființe este numai o rămășiță din tirania animalică a primitivului, deghizată în tot felul de zdrențe sentimentale moștenite de la poezia și morala cavalerească. Luxul, lărgimea și varietatea conștiinței civilizate sapă fără milă existența acestui *survival* care se cheamă destul de pretențios: dragoste pasională sau – adevărată. Omul vechi avea multă vreme de pierdut, impresiile lui exterioare erau puține și sărace; omul actual este absorbit la extrem de muncă și de agremente. Varietatea și savoarea acestor din urmă – călătorii, sporturi, desfătări artistice și intelectuale de o complexitate excesivă – sunt o corvoadă delicioasă. Ele creează o concurență formidabilă amorului vechi, cu scrisori enorme, cu dispute și împăcări ridicul repetate, ca niște rituri puerile. În scurt, ca și religia, amorul și-a pierdut condiția esențială de viață; nu mai e vreme de prisos. Rentierii singuri mai rămân vechi în aceste domenii; pentru dânșii se servesc acum reîncălzite niște antice ingrediente religioase; tot printre ei probabil se întâlnesc mai des și dragostele cele mai demodate. Dar rentierii sunt clasa cea mai sigur și irevocabil condamnată să piară.

Are să fie o distractivă surpriză pentru observatorii de azi și de mâine să vadă ce simplificări și reduceri execută, în metoda și stilul dragostei sentimentale, avionul, automobilul și alte aparate de sport eroic și pasionant, care se vor ivi de acum încolo. Restul îl va face egalizarea politică și socială a femeii cu bărbatul, când idolul adică va deveni cu totul simplu cetățean.

Fără îndoială o așa venerabilă construcție psihico-socială, cum e Amorul, are viața îndărătnică. Încă sunt oameni care stau legați, prin natura lor veche, de această ciudată ruină, aci întunecată de posomorâte disperări, aci luminată de bucurii copilărești, toate egal de primitive. Și este natural ca tocmai femeile moderne să vâneze bucuros asemene tipuri rătăcite din alte vremuri – poate de dragul unui pitoresc cam teatral, care le amuză; poate și din dorința crudă de a pedepsi pe vechiul stăpân, care cu deosebită evidență se arată în bărbatul îndrăgostit după moda veche; desigur și mai ales pentru puternica satisfacție a vanității, pe care le-o dă adorația simplă și oarbă. Aici, în adevăr, se poate prelungi în voie jocul tradițional al rezistenței pudice și al geloziilor ațâțate și astâmpărate cu un gest și o jumătate de vorbă – o delicioasă consolare și răzbunare, de altfel, pentru micile sacrificii de vanitate impuse de erotica financiară, în care rezistența e curat dezastruoasă, iar pentru pudoare nu-i timp.

Trubadurilor iremediabili, care se încurcă aiuriți în cazanul amețitor al vieții moderne, nu le găsesc decât un refugiu – și acela filozofic! Să-și aducă aminte că totul e imagine, totul în perpetuă schimbare; că prin urmare iubita e numai în tine, și nici măcar o milionime de secundă nu-i aceeași; cu atât mai puțin când a plecat de la tine cu altul, ceea ce iarăși nu-i decât o aparență. Așa ne învață idealismul teoretic, și cu dânsul se potrivește minunat vechea înțelepciune creștină, care ne predică să nu ne pierdem sufletul cu cele pământești, căci sunt numai amăgeli trecătoare, și să nu ne închinăm creaturilor. Cu alte cuvinte, când te desparți de Ea, gândește-te la Teoria Cunoștinței și la Evanghelie.

Altă consolare? Inelul lui Hans Carvel. Dar un îndrăgostit nu-l poate purta atât cât ar trebui ca să-i fie în adevăr de leac și cât ar vrea el să-l poarte. E numai o păcăleală diabolică.

Aceleași forțe care modernizează viața erotică, desfăcând-o tot mai tare de greutățile morale în care stă blocată, ca s-o transforme în pură desfătare estetică, surpă și vechea Prietenie. Lupta economică și individualizarea, tot mai accentuate, răpesc orice consistență camaraderiilor inevitabile. Negreșit, ruperea lor nu mai e o catastrofă, fiindcă dușmănia universală e atenuată și sorții de nouă și grabnică întovărășire foarte numeroși, potrivit mulțimii, concentrării și strămutării ușoare a indivizilor în societatea de astăzi. Unicul este și aici un nonsens; legătura cu termen lung inutilă, dacă-i cumva posibilă. Se formează atunci o normă de cordialitate prudentă, cu deosebire, observabilă în societăți nordice foarte modernizate economicește.

La întâlnirea dragostei sexuale cu prietenia și economia stă familia, care pretindea să le lege pe toate trei prin autoritate. Ca unitate economică ea continuă să existe, galvanizată prin legi și prin tehnica vieții zilnice. Însă autoritatea părintească se surpă iute; societatea vrea să trateze cât mai degrabă și mai direct cu indivizii liberi, și-i smulge tot mai devreme de la cămin. Publicitatea ocupațiilor, ca și a petrecerilor se face tot mai largă; și o tristețe nouă s-a născut: tristețea sufocantă în jurul mesei, sub lampa familială. Lupta generațiilor, fecundă dar înverșunată, se dă pe față și este dusă uneori cu un cinism pe care l-au și exploatat splendid, ca pe un nou element de pitoresc psihologic, literați ageri – Wilde, Shaw, France.

Tinerii sunt irevocabil convinși de inferioritatea părinților. Pater familias moțăie resignat în fotoliu: fiindcă nu mai inspiră frică, el, pe toată linia, n-are dreptate. Nerăbdarea de a nu-l mai vedea sau de a-l neutraliza complet de abia se mai ascunde. Interesele și forma modernă a societății, împreună cu trebuința adânc naturală, deci legitimă, a copilului de a ieși în lumea care-l solicită din toate părțile, conspiră inutil.

În sfârșit, ideea hibridă, burghezo-romantică, a căsătoriilor din dragoste a introdus otrava finală în acest așezământ care, de la origini, n-a fost de proveniență sexuală, ci economică. Eros în „căminul conjugal", cu tumbele lui neprevăzute! Asta însemna să dărâmi soba și s-o clădești aiurea de câteva ori pe an, poate. Și s-a arătat evident că dragostea s-a servit doar de căsătorie, ca să se adăpostească atât cât poate ea să stea la un loc – ca să-și bată joc, cu alte cuvinte, de formula solemnă că ce s-a legat în cer nu se va dezlega pe pământ. Aceasta va fi fost aventura din urmă, și destul de comică, a acestui lucru sfânt care a făcut nenorocita încercare să se modernizeze la așa înaintată bătrânețe.

GENIUL ORGANIZATOR

Normal, lucrătorul invidiază pe contramaistru, contramaistrul pe inginer, inginerul pe directorul general. Și la popoarele cu temperament viu, cu sociabilitate viguroasă și cu instituții liberale, câți cetățeni nu jinduiesc, în ceasuri de visare fierbinte, la rangul de secretar general – ori, în sfârșit, la cel de ministru, suprema ademenire a vieții democratice!

Care este sensul și valoarea invidiei ierarhice?

De când neîndurata ironie istorică l-a adus pe Nietzsche, cel îmbătat de mândră izolare, până în gurile tuturor automaților literari, ideea că râvna și emulația, ca atare, sunt eminent creatoare a ajuns o floare de foileton din cele mai pompoase. Pe filologul poet îl fermecase rodnicia intelectuală și artistică în cetățile antice; el atribuia bogăția aceea rivalității sistematic iritate prin jocurile și concursurile publice. Mi se pare că explicația nu-i decât entuziastă și naivă. Cred că nici chiar în grupări umane așa de mici ca cetățile grecești, oricât de solicitată ar fi fost acolo dorința naivă de a trece înaintea altuia, calitatea, și nici cantitatea produselor intelectuale nu puteau fi influențate direct și exclusiv de premii și coroane. De dragul cununilor de stejar și a medaliilor de onoare nu se nasc capodopere, cum nu s-ar naște nici copii reușiți. Ca să adaug un exemplu celebru: n-a fost poate om pe care să-l fi mâncat mai rău râia emulației decât pe Voltaire. Cu deosebire tragediile lui au fost, în mare parte, stoarse din spasmele unei pofte neînfrânate de a se lua la întrecere cu vreun confrate celebru, viu sau demult răposat. Totuși pentru literatura țării lui, cu atât mai mult pentru aceea a lumii întregi, aceste roade pripite și fade au fost în scurt și irevocabil anulate, fără considerație pentru ambițiile furioase ale neastâmpăratului grafoman.

În gândirea convulzivă a lui Nietzsche, lupta și întrecerea sub orice formă ajunsese un tiranic fetiș. Și cum lumea este infectată azi de un imperialism cu deosebire virulent, fetișul acesta a devenit vulgar. Sunt, însă, negreșit, feluri de activitate, unde întrecerea, setea de „înaintare", au prioritate esențială. Pentru a lămuri această funcțiune deosebită a emulației, am început vorba cu invidia ierarhică, și am pus în frunte pe lucrător. Silința înverșunată care stăpânește pe omul prins într-un asemenea sistem social este tocmai pofta elementară de a scăpa de munca propriu-zis productivă și a lua în mână comanda... ...Nu știu de ce malițiozitatea populară a dat exclusiv în spinarea țiganului dorul de a ajunge împărat. Acest dor stăpânește masa omenească toată. Cei liberi de această pornire sunt exemplare cu totul rare, ciudate și, cum cred, deosebit de prețioase ale speciei noastre. Și nici nu poate fi altfel: dragostea autentică de muncă productivă nu se poate întâlni decât în acel tip uman care-i natural înzestrat cu o putere de invenție viu afirmată. Acest tip este, fără îndoială, o nimereală cu totul rară a naturii. În schimb societatea, prin formațiile sale ierarhice a trebuit, de la origini, să stârnească și să cultive pornirea elementară de a stăpâni și voluptatea, arogantă și leneșă, de a porunci. Neapărat, viața civilizată cere administrare organizată, și administrarea implică ierarhie. Dar activitatea administrativă este pur formală și prin ea însăși sterilă; de aceea în ea se poate deschide loc pentru un uriaș parazitism, ascuns sub masca prestigioasă a puterii. Cu cât producția – aceea care-și merită numele – scade, cu atât activitățile formale cresc excesiv. Cu cât mai nebună era distrugerea războinică și sărăcirea izvoarelor de producere, cu atât mai grav și misterios vorbeau capii treburilor europene despre organizație – un cuvânt care, prin caraghios abuz, va ajunge curând, din magie, ridicul.

Umflarea formalismului social este semnul vremii noastre, vreme de exces politic și negustoresc. Politica și negoțul sunt formele cele mai evidente de activitate neproductivă, fiindcă amândouă consistă tocmai în manoperarea formală a valorilor rezultate din fapta creatoare a producătorilor propriu-ziși. Când administrarea întâmpină greutăți tot mai mari, viața politică se face tot mai intensă, și cu cât se împuținează marfa, cu atât se înmulțesc negustorii. Politica este un efect al dezechilibrului care se naște constant și fatal în organizațiile sociale. Acest dezechilibru este un fenomen normal al vieții istorice. La un grad oarecare dezechilibrul acesta absoarbe prea mult din energia societății: atunci politica e în culmea înfloririi – e revoluție: raiul politicianului pur se deschide pe pământ. Producția pozitivă cade la minimum, și inevitabil plouă cu „idei organizatorice“. Acum câțiva ani, când rușii piereau, propriu-zis, de foame, ziarele, discursurile și trenurile de propagandă ale sovietelor duceau peste tot, cu delicioasă seninătate, vestea că se va începe imediat electrificarea totală a țării. A fost probabil cea mai ilustră și umoristică „idee“ ieșită din capul politicianilor, de când există politică. Drept vorbind, în starea de atunci a țării rusești, doar electricitatea putea să-i fie de lipsă și de ajutor. Dar să nu râdem indiscret și farizeic. Mecanismul întregii vieți europene se hodorogește ca o moară fără grăunțe.

Cu cât valoarea reală scade, calitativ și cantitativ, cu atât se înmulțesc biurourile, directorii, subsecretarii, inspectorii, misiunile și comisiunile. Bunurile se împuținează, dar expresele, avioanele, limuzinele gonesc pline de cârmuitori și intermediari, plini ei înșiși de idei organizatorice. În viața publică europeană crește un vodevil monstru: bărbații de stat și oamenii de afaceri se agită și șoptesc, cu încruntări de sibile, despre organizație și numai despre organizație, iar bunurile care urmează doar să fie organizate dispar văzând cu ochii. Contrazicerea e completă și complet comică.

Desigur activitățile formale – politică, afaceri, administrație – au o grozavă putere de seducție. Ele sunt câmpuri pentru un diletantism îndrăzneț, profitabil și glorios. Pe treapta cea mai înaltă, se poate desfăta incompetența cu cea mai deplină autocrație. Lipsa efectivă de răspundere crește cu rangul. Și de zece ani spiritul dictatorial pătrunde în toate capetele: cu cât sunt ele mai de duzină, cu atât mai oarbă, firește, și mai dârză e setea de autoritate. Sufletul european este militarizat, și nicăieri ca în militărie nu triumfă atât de complet încrederea că totul e realizabil, toate merg bine, dacă poruncești tare. Cu optimismul acesta cazon, specific și indispensabil ofițerului de rechiziție, a intrat lumea în cheful războiului; acum se trudește, mahmură, să se consoleze cu speranța în – organizare.

În prospectul entuziast al Enciclopediei, Diderot apără și laudă cu aprindere meseriile, împotriva vechii prejudecăți care le socotea irevocabil josnice. Fapta lui a rămas celebră: el a fost primul intelectual ilustru care a vrut să reabiliteze meșteșugurile. Succesul încercării îmi pare, astăzi încă, destul de îndoielnic. Nu pentru că n-ar fi oameni care să prețuiască inteligent și drept munca material producătoare, ci pentru că există un vechi ciocoism, radical și universal uman, de care lumea nu se va curăți ușor. Acest fel de ciocoism este miezul industriei ierarhice de care am vorbit la început și care împinge pe individ cu atâta putere spre activități formale, este pofta de a sări de la munca productivă la beția comandei fără răspundere. Fiindcă, pentru masa umană, problema intimă este una: cum aș face ca totdeauna celălalt să asude, eu – să organizez și altminteri toate să fie bine?

CLASICII

Clasicii sunt nume proprii de literați și artiști pe care le învățăm în școală, sau le aflăm mai târziu, din cărți sau de la persoane frumos cultivate. Numele acestea sunt ilustre și vechi; în ele, fără să fie ajutate de vreun alt cuvânt, stă acumulată o mare putere de sugestie. De aceea și sunt o proptea folositoare pentru opiniile literare și artistice; fiindcă în orice domeniu, omului îi vine comod să trăiască autoritativ.

Până la revoluția romantică, numele vechi erau propteaua unică a gustului public. Pe încetul s-au strecurat și modernii spre treptele de cinste, și astăzi sunt destui oameni care nu-i pomenesc decât pe dânșii; așa încât avem două puncte de sprijin, de putere aproape egală: numele cele mai vechi și mai cunoscute – numele cele mai nouă, din ultima fasciculă a celei mai moderne reviste. Dezvoltarea capitalistă a culturii europene trebuia negreșit să pună în valoare *noutatea* ca atare – lansarea de articole nouă este un caracter general al pieții de astăzi. De unde vine totuși că unii oameni se închină celor mai vechi, alții celor mai nouă mărfuri artistice, nu-i ușor de spus. Poți fi deopotrivă elegant și cu anticii și cu modernii, pentru că eleganța conservatoare și cea revoluționară sunt acum egal valabile. Dar constatarea că ar fi existând spirite de la sine conservatoare, altele de la sine revoluționare nu explică nimic. Măgarul filozofului nu piere de foame între cele două banițe egal pline, pentru că foamea, și nu egalitatea banițelor, îl hotărăște: animalul începe să mănânce, indiferent de baniță. În exemplul nostru, trebuința de a avea numaidecât o părere literară este motivul hotărâtor; poate că adeseori decizia vine ca în cazul măgarului, indiferent de estetica antică și de estetica modernă.

În practica zilnică, omul ține socoteală de gustul cercului în care se găsește; se decide după sfiala ori după lipsa de considerație pe care cercul i-o inspiră. Oricum, primul pas odată făcut, pentru clasici ori pentru moderni, stăruim de obicei, pe drumul apucat, cu o îndărătnicie surprinzătoare. Ambiția consecvenței este o putere mare și oarbă, chiar în lucrurile literare și artistice. Și consecvența este cu atât mai feroce cu cât mai neclare sunt în conștiința omului motivele specific estetice, dacă cumva s-a întâmplat ca astfel de motive să intre în acțiune. Dar intervenția motivelor de acest soi este cu totul nesigură și rară. Atitudinile curente, în artă și literatură, sunt nu de natură estetică, ci socială: sunt rezultate din trebuința de a figura cât mai patent în cercul social al cărui prestigiu ne farmecă mai mult.

Cred că, în general, ne-am înțeles. Acum să nuanțăm puțin.

În ciuda esteților mofturoși, trebuie afirmat că oricare cetățean are, natural, trebuințe estetice și prin urmare un gust al lui adevărat. Cetățenii dintr-un anume timp și loc au cam aceleași trebuințe estetice și același gust. Depărtarea în timp și deosebirea de dezvoltare istorică sunt obstacole mari în calea înțelegerii. Este dar, în principiu, puțin probabil ca Eshil să vorbească unui parizian de astăzi așa de clar ca Bataille ori Capus (fără să ținem seamă de deosebirea de limbă), nici Knut Hamsun să impresioneze pe un bucureștean, măcar cât de deștept și sensibil, în chip atât de adecvat ca dl. Radu Cosmin. Toată problema clasicilor se rezumă în aceste potriviri sau înstrăinări intelectuale, hotărâte de timp și de treapta istorică.

Bucureșteanul foarte cult are educația intelectuală și artistică eminent și actual pariziană. Prin urmare, suplimentele dramatice sau narative de la *l'Illustration* vorbesc viu și direct sufletului său, iar Shakespeare, ori chiar Ibsen, îi sunt glasuri confuze, de pe altă lume. Și în scurt, celebritățile artistice de care ne despart sute ori mii de ani ne sunt, obișnuit, iremediabil străine, într-un grad oarecare. Ele au un prestigiu savant: trebuie bătaie de cap ca să „înțelegi" asemenea lucruri, născute în și pentru o lume moartă de veacuri. Frica să nu pară ignorant și dorința să treacă drept „cunoscător" îl opresc de multe ori pe cetățeanul normal să mărturisească cinstit plictiseala imensă în care-l îneacă paginile cele mai clasice. Ar fi prețios și amuzant să surprinzi exact sentimentele persoanelor culte, ale cunoscătorilor prin irezistibilă vocație, la cetirea corurilor lui Sofocle, a tiradelor lui Corneille, a paginilor de psihologie fără aliniate ale doamnei de Lafayette, a portretelor lui La Bruyère, pline de nume grecești, fără noimă, și de aluzii obscure, a versurilor de neîndurată și adormitoare seninătate din *Hermann și Dorothea*, în sfârșit, a groaznicelor discursuri dramatice ale lui Schiller. Și nu-i vorba de aceea că la depărtări de zeci de pagini întâlnești un rând ori un vers care îți irită o clipă atenția, ci de opera toată, întocmai așa cum îți stă înainte: *Antigona* și *Rodoguna, Georgicele* și *Henriada, Ifigenia* și *Andromaca, Tasso, Afinitiile elective* și (o grozăvie supremă!) *Wilhelm Meister, Wallenstein, Don Carlos*, întocmai, vers, cu vers, rând cu rând, și – ce-i mai teribil – cuvânt cu cuvânt... O, Apolon, demon farsor, cel ce amețești atâți oameni cumsecade cu „modele" pe care dinadins le inspiri atât de divers și contrazicător, ajută și luminează pe cetitor ca să înțeleagă ce-i spun și să mă creadă cât sufăr pentru dânsul, când mi-l închipui față în față cu operele clasice, *întocmai* așa cum sunt, fără sosurile de o mie de ori întoarse și drese, în care le tot încălzesc criticii și istoricii de toată mâna!... Cetățeanul și capodopera, singuri-singurei: asta vreau eu. Dar e un vis absurd.

Timpul omoară orice creație intelectuală, în total ori în parte. Veșnica tinerețe a eternelor modele este o frază ineptă, ieșită din minți strâmte și leneșe. Cine nu-i pedagog, guvernantă sau ministru de instrucție publică, și are și altfel mintea liberă și trează, își mărturisește cinstit plictiseala iritantă care îți gâtuie atenția în fața multor dintre cele mai definitive pagini. Dar câți oameni cetesc, observându-se onest, dialogurile lui Platon, *Iliada*, pe Tit-Liviu, tragediile lui Racine, dramele istorice ale lui Shakespeare, tragediile lui Schiller? Iar, de altă parte, care om în stare să asculte și să priceapă nu ia seama că în muzica secolului al XVIII-lea, consfințită ca absolut clasică, se repetă fastidios figuri melodice care pentru noi sunt cu desăvârșire moarte, fiindcă le simțim automatice, scoase din unul și același sertar, trase pe același calapod – ornamente goale de orice înțeles și funcțiune estetică, balast revoltător care ține în loc atenția fără să o satisfacă? Care om în stare să vadă estetic nu simte neplăcut convenționalul abstract, și prin urmare insuficiența vizuală a atâtor ireproșabile bucăți de sculptură greacă ori de pictură a lui Rafael și a posterității lui exasperante? Cine, dacă exceptăm cazul de cultură stupid unilateral sau de poză, se poate entuziasma cinstit de „lirismul" corurilor lui Racine, dând cu piciorul în Verlaine? Dar pentru evaluarea clasicilor antici și a celor neolatini a intervenit de câteva zeci de ani, sub insuflarea peste tot nelipsită a naționalismului cotropitor, un marafet nou: fraza *latinității* – limpiditatea latină, seninătatea, simplicitatea, istețimea, delicatețea – și câte alte mirodenii *latine*. Un adăpost foarte binevenit pentru vanitatea minților gelatinoase, cărora li se istovise îngrijorător repertoriul de platitudini estetico-culturale. Pentru clasicii francezi îndeosebi se întrebuințează mult și un alt ingredient: ei sunt aristocratici absolut. Și superdelicații juni democrați și june democrate (mai ales!) care ornează, neapărat, saloanele de după război, sunt fanatici ai literaturii elegante de la Versailles. Democrație cu latinitate și fervență pentru arta subțire. *Le grand siècle – c'est du dernier chic...*

Trebuie o fantazie neobișnuită, o cultură istorică tot astfel pentru a reînvia în câtva formele unei vieți intelectuale de care te despart veacuri. Asta nu înseamnează că istoricii de meserie sunt totdeauna eminent înțelegători ai celor trecute. De obicei, ei se închid numai, cu solemnitate erudită, în admirații înțepenite și necontrolate, refuzând cu suficiență naivă și obtuză orice noutate: ei cunosc doar adevărul și frumusețea definitivă. Admirația curentă pentru lucrurile vechi este un moft de educație.

Desigur, uzura sau moartea valorilor intelectuale sunt fenomene complexe. Gloriile trecute se întunecă și se luminează capricios, și forme vechi de artă pot să reînvie, într-o măsură oarecare, în fantazia artiștilor. La ceilalți, care nu-s decât *public*, simțirea și judecata estetică, în afară de gustul lor actual, adese nemărturisit, sunt cu totul nestabile și inconsistente. În materie de artă, masa este sugestibilă aproape fără margini.

Arta, indiferent de materialul în care se manifestă, este grai. Ca și graiul vorbit, ea își schimbă formele, pentru că se schimbă cuprinsul sufletesc care le-a zămislit. Este totdeauna o doză de strâmbătură să vorbești ca oamenii de altădată: aici e originea, aici e și condamnarea grimasei clasiciste. Fiecare vreme vorbește pe potriva botului său, a minții sale. Pentru a înțelege și reînvia vorbirea, prin urmare sufletul vremilor de mult trecute, trebuie o virtuozitate curioasă, oarecum nefirească. Și sunt destule forme care cu nici un preț nu pot fi reînviate, și nici o formă nu poate ajunge a doua oară și întocmai la viața pe care a avut-o în sufletul care a creat-o și în sufletele celor din vremea și locul lui. Cetățeanul normal n-are nici timp, nici alte mijloace indispensabile pentru asemenea acrobații estetice. Are însă tot dreptul să consume în pace articole artistice *proaspete*, așa cum îi sosesc – direct de la Paris.

ESTETICA UTILĂ ȘI CULTURALĂ

La orice nedumeriri și în orice controverse estetice, un prieten, iubitor de oameni și de liniște, mă întâmpină cu vorba că despre nici o lucrare de artă nu se poate zice cu deplină hotărâre că-i rea, fiindcă, oricum ar fi, ea place grozav cel puțin *unui* om: aceluia care a făcut-o. Se înțelege că, față de această observație, toate contestările bazate pe o pretinsă ierarhie de valori estetice sunt, ca și nimicul față de cel mai infim ceva: nule. Atât numai că practica vieții nu rabdă astfel de înțelepciune, așa mult spirit conciliant cât se arată în maxima prietenului. Și mi se pare că aici, ca și aiurea, practica are dreptate. Căci pașnica formulă este, în fond, diabolică. Consecvent luată ea ar da roadele cele mai pernicioase, ar duce la indiferență și anarhie, care sunt, oricând și oriunde, începutul pierzării.

Oamenii, simțind că binele suprem este cetatea și că binele cetății stă în unitate, au căutat încă din vechime să afle cât mai multe și mai sigure mijloace pentru unificarea sufletelor într-o ordine durabilă. Între aceste mijloace unul este estetica. Din ea învățăm ce trebuie să ne placă și cum să ne îmbătăm de voluptățile artei, fără să ne pierdem firea compromițându-ne calitatea de cetățeni serioși. Căci plăcerile artei, mai mult ca altele, ascund sub o rafinată mască serioasă infernalele primejdii ale frivolității și ale epicureismului. A fost un mare noroc pentru oameni că estetica au făcut-o filozofii, adică înțelepții de profesiune, și nu cumva artiștii. Cel puțin a fost noroc mare că nu estetica artiștilor a fost luată în seamă, ci a filozofilor și a celor inspirați de ei. Destul că în politică lumea, rea și proastă cum este, nu a vrut să asculte de filozofi; în artă măcar binele public a fost, putem zice, salvat.

Platon a răbdat ostenelile mai multor voiajuri în Sicilia, pentru a explica lui Dionis Tiranul, clar și simplu, cum se poate organiza și guverna perfect un stat. Dar tiranul, nepriceput și îndărătnic, i-a refuzat înțelepciunile cu o nedelicatețe despre care nu se poate spune cât de departe ar fi mers dacă nobilul filozof n-ar fi părăsit, mândru dar repede, hotarele ingratului domn. Cât a pierdut atunci politica a câștigat pe urmă estetica. Din scrisul minunat al divinului atenian două mari și scumpe adevăruri s-au moștenit în teoria artei: 1) Într-un stat serios nu trebuie dată prea multă stimă artiștilor; 2) Frumusețea unui obiect nu stă în ceea ce se vede sau se simte altfel din el, ci în ceea ce se gândește despre dânsul. Nu impresia interesează, ci definiția. Căci, în definitiv, trebuie să spunem că impresia este ceva senzual, prin urmare

grosolan, o brutală iritație materială, mai mult dobitocească decât umană. Ar fi dar nepotrivit cu adevărata ierarhie a intereselor înalt omenești să dăm prea mult din stima noastră acelora care-și trec viața construind asemenea grosolănii – artiștilor. Și, în adevăr, cetățenii serioși din toate timpurile s-au conformat, în moderația și rezerva lor față de artă și artiști, sfatului cuminte însemnat sub nr. 1; de multe ori, probabil, fără să-l cunoască, ceea ce arată în chip strălucit că divinul atenian, cu pătrunderea proprie geniului, n-a cerut bunilor cetățeni decât să urmeze naturii lor intime. Atitudinea morală față de artă a fost astfel statornicită pentru toți oamenii cumsecade.

Nu mai puțin utilă este a doua învățătură platonică mai sus arătată. Acea interpretare sublim intelectuală a frumuseții este, mi se pare, cea mai solidă bază pentru o estetică uniform obligatorie, eminent socială sau civică, dacă pot zice. Impresia sensibilă și sentimentele legate de ea, inferioare și brutale chiar prin materialitatea lor, închid oarecum pe om în el însuși, tind să-l dezbine de semenii lui, să-l singularizeze; sau, ceva mai rar, îl îndeamnă să recurgă la o altă impresie sensibilă pentru a tălmăci pe aceea care-l preocupă, reținându-l, și prin aceasta, tot în sfera inferioară a simțurilor. Pe când, dacă esența și valoarea frumuseții nu stă în aceea ce se arată, ci în ce se gândește, în idee, o, atunci mântuirea este asigurată. Căci, în sfârșit, ideea este cuvântul, și cuvântul este eminenta legătură dintre oameni. Vă întreb: la ce ar fi bună frumusețea și păstrătoarea ei, arta, dacă nu ca să vorbim de ele? Arta ornează pe om, ca și cravata. Unui om serios nu i se cade să-și bată prea mult capul cu alegerea cravatei, dar nici nu poate ieși pe stradă sau primi musafiri fără legătură de gât. Iar dacă atârni în casă un tablou, el rămâne un monument mut și mort, dacă nu poți spune prietenilor ceva despre el. Se poate zice că adevărata existență a tabloului durează atâta cât vorbești de el, după cum valoarea i-o simți bine numai atunci când îl plătești. Un om de bine are prea multă treabă pentru ca să mai privească un tablou, o dată ce l-a cumpărat și atârnat în salon sau în sufragerie. De altfel, chiar dacă-l privește, el nu se uită la colori și linii, ci la sufletul tabloului, la sufletul artistului, la sufletul societății în care a crescut artistul. El privește oarecum dincolo de tablou, dincolo de perete, pentru a contempla esența spirituală, superioară și eternă, ale cărei întâmplătoare aparențe sunt înșelătoarele, trecătoarele și grosolanele pete de coloare de pe pânză. Tot astfel muzica trebuie ascultată, poezia cetită cu o nobilă distracțiune, trecând ușor peste materialitățile acustice, peste detaliile plastice ale acordului, ale vorbei și imaginei, pentru a prinde cât mai direct înalta unitate, miezul adânc sufletesc al lucrării. Privește și ascultă cât de puțin, gândește cât de mult – acesta-i imperativul adevăratei contemplațiuni. De nu-l urmezi, te încurci în mizerii tehnice, ca un simplu zugrav sau un vulgar capelmaistru.

În artă, comuniunea cât mai completă și mai superioară între membrii cetății nu-i posibilă decât pe calea ideilor. Și este, trebuie să recunoaștem, un noroc minunat și de supremă utilitate, în cazul ce ne interesează, că absolut orice lucru are ideea lui, ca noțiune și ca prototip înțeleasă, și că fiecare lucru are mai mult decât una, deoarece poate fi definit și clasat aproape la discreție. Unul și același exemplar zoologic uman poate fi definit ca: membru al unui partid politic, tată, fiu, soț, nepot, alegător, profesor, agent electoral, poet, prozator, consilier comunal, redactor de revistă, amant, soț înșelat, exportator, importator, amator de tablouri, avocat – din vertiginoasa bogăție de calități am enumerat câteva din acele care se pot cumula fără supărare. Apoi, afară de ideile lucrurilor, sunt ideile noastre despre lucruri, dogmele și opiniile de tot felul. Acestea s-au înmulțit, firește, enorm în lungul vremilor, cele vechi au luat forme noi, și atâtea altele necunoscute mai înainte s-au zămislit în fierberile istorice; gândiți-vă la toate acestea și admirați orizontul ce sclipește ca un imens perete de diamante. Grație avantajelor specifice intelectului nostru, nimic nu-i mai ușor decât să introduci o rânduială folositoare în uimitoarea priveliște. Dacă, vorbind de poezia sau de proza unui cetățean, îl consideri pe acesta, de exemplu, ca tată de familie sau ca alegător, ori judecându-i pledoariile și discursurile, îl ai în vedere ca autor dramatic sau nuvelist, atunci procedarea d-tale este sintetică și unitară. Cine tinde la seriozitate trebuie să procedeze astfel: să țină seamă adică de fundamentalul principiu că un om ori un lucru trebuie judecat unitar și valorificat în totalitatea lui. Căci în ordinea înalt sufletească se pot – prețios privilegiu – aduna, nu ca în matematică, numai valori de același fel, ci și de cea mai variată natură: prozator, alegător, tată de familie, profesor – și suma îți dă valoarea persoanei. Astfel, ajungi să înțelegi, aproape pe nebăgatele de seamă, pentru ce proza lui te emoționează.

Unitatea este, în general, o chestiune mare.

Mai presus de orice, unitatea este idealul și metoda, ambiția supremă și baza eleganței băiatului cult. Dar ce este băiatul cult?

*

Băiat cult, om occidental, spirit european sunt trei ziceri foarte iubite în stilul românesc public.

O recomandație bună, de la un deputat către un ministru, ori chiar de la o mijlocitoare matrimonială de calitate subțire către *partida* interesantă, nu este completă dacă nu începe sau nu sfârșește cu una din cele trei formule. Cea dintâi este totdeauna preferată; probabil fiindcă *băiat* strălucește prin farmecul fraged al tinereții și dă nu numai valori actuale, ci sugerează și speranțe frumoase.

Fără limită riguroasă de vârstă, băiat cult se numește acela care, în afară de meseria pe care o practică din necesitate materială ori din pure sentimente umane sau patriotice, se interesează stăruitor de tot ce e frumos și bun, cu deosebire de arte și litere. S-ar putea zice că băiatul este cu atât mai cult cu cât își tratează slujba specială cu o elegantă neglijență și se dă cu mai multă ardoare și literelor. Un băiat cult ideal ar fi, de pildă, un profesor de matematică care, într-un concediu perpetuu, vizitează cetățile artistice italiene și festivalele muzicale germane.

Muzeul și sala de concert sunt însă mijloace prin ele însele insuficiente pentru a te informa despre artă. Mai întâi, cu ele pierzi prea multă vreme. Apoi, în muzeu și în sala de concert nu afli de-a dreptul dacă o lucrare de artă trebuie să-ți placă ori nu. De aceea băiatul cult are cartea și, mai cu seamă, revista, ca instrument preferat de educație estetică. Revista este, dacă redacția are principii solide, și spirit de disciplină în varietatea ei bogată, foarte unitară. Din ea băiatul cult învață a cunoaște toate artele. Pe când un artist mărginit în tehnica lui consideră, de exemplu, muzica mai deosebită de pictură chiar decât proverbiala grivă de proverbialul iepure, băiatul cult, printr-o superioară competență, le îmbină pe amândouă, fiindcă le consideră unitar și sintetic în esența lor spirituală. În această operație îl luminează mult criticul de artă.

Criticul este un spirit ager și profund. El observă numaidecât dacă o lucrare de artă este veselă, tristă, sau nici așa, nici așa, dacă în ea se vorbește mai ales de o femeie, sau mai ales de Dumnezeu, de patrie, de țărani sau umanitate în genere, de fericire universală, de divorț... Iar din asemenea observații criticul construiește sintetic concepția generală a artistului și-l definește: pesimist, optimist, creștin, păgân, socialist, poporanist, erotic, abstinent, umanitar, reacționar, care cum este după categoria lui – estetică. Cu alte vorbe, criticul arată cum și de ce s-a emoționat artistul și explică, prin urmare, băiatului cult pentru ce opera artistului îl emoționează și pe el. Lucru de luat în seamă: acest băiat se ferește să zică altfel decât *emoțiune* estetică; impresie sau atitudine estetică sunt vorbe prea slabe. În fața artei el se emoționează, fiindcă e nu numai cult, ci și simțitor. Cu aceasta putem completa constatările de la început: estetica culturală se bazează mai întâi pe ideile lucrurilor și pe ideile noastre despre lucruri, iar apoi pe o emotivitate delicată. Fiindcă este emoție și emoție.

Când, întors dintr-o lungă călătorie prin țări străine, treci hotarul patriei și îți adie miros de ardei copt, de porumb fiert sau de cojoc jilav, ai desigur o emoțiune. Dacă rătăcind pe străzile unui depărtat oraș apusean, auzi deodată o zdravănă înjurătură românească, tresari – evident, de emoțiune. Desigur că nici un om cult nu va numi astfel de emoțiuni – *estetice*. Sunt mult prea nedelicate... Un tânăr șade însă, în amurg, pe cerdacul casei de la vie și privește spre câmp. Arbori, soare care apune, vaci, câini, flăcăi, fete. Tânărul își aduce aminte fără îndoială de o domnișoară cu care a fost logodit, sau aproape. O lacrimă. Emoțiune! De astă dată hotărât estetică. Pentru moment, tânărul se consideră ca un fin diletant, căruia soarta stupidă i-a impus o carieră prozaică. Dacă, ferească Dumnezeu, domnișoara a murit, atunci lacrimile curg suficient câteva minute, și tânărul se simte artist prin fatală vocațiune. Ușor de înțeles: în același chip în care se concepe estetica culturală se naște și o artă culturală care o satisface. Arta culturală se naște din emoțiuni delicate sau tragice. Te emoționezi, să zicem, de țărani, de arendași, de domnișoare, de o nenorocire conjugală – și emoțiunea se face nuvelă, dramă, sonet, tablou, romanță, eseu de critică în stil poetic și de intenție culturală.

Într-o societate europeană băiatul cult nu poate fi fără fată cultă. Cine l-ar înțelege când vorbește înfocat despre artă și frumos? Pentru cine scrisorile lungi, cu filozofie și descrieri poetice, cu citate din *Faust* ori din Sully-Prudhomme? În sfârșit, ce sens ar mai avea cultura și estetica băiatului cult? Printr-o explicabilă indulgență lumea acordă, fără nici o altă pretenție, titlul de fată cultă oricărei dame care a absolvit studii universitare. Totuși, o fată se zice cu atât mai cultă cu cât satisface mai complet condițiile care definesc pe băiatul cult. Ca și el, fata cultă, oricare i-ar fi ocupația, iubește fervent artele și literele, cetește mult și multe reviste serioase și cu doctrină sigură. Abia cutez să adaug că această ființă este cu deosebire sensibilă. Vibrează la tot ce e frumos, bun, nobil, la toate durerile omenirii. Fiind simțitoare, are emoțiuni frecvente. Din emoțiuni rezultă întâmplări, drame, în sfârșit complicații diverse, psihologice, fiziologice, sociologice, de natură delicată sau violentă, după om, mediu și vârstă. Căci și pentru fata cultă vârsta nu-i riguros delimitată, și cu dreptate: cultura, și mai ales estetica culturală sunt chestii de inimă, și inima are, cum se știe, o tinerețe cu deosebire durabilă. Și când o fată a trăit, a simțit și a cetit, cum și-ar putea plăti ea mai frumos datoria către cultură dacă nu printr-un roman (cel puțin unul) – o, cu adevărat trăit, carne din carnea și sânge din sângele ei, cum se zice în stil cultural – sau un volum de versuri, o romanță sau măcar un vals cântat? Fata cultă confirmă încă mai energic decât băiatul cult adevărul că arta nu-i decât „emoțiune, iubire de viață, viața însăși“.

Atmosfera de vibrantă sentimentalitate în care trăiește îl face pe băiatul cult, cu atât mai mult pe fata cultă, să piarză față de artă și artiști rezerva și măsura recomandată, cu adâncă înțelepciune, de însuși părintele esteticii. Cultul pasionat al artei – la fata cultă mai mult pentru artiști – este un fenomen modern caracteristic. Pentru a preveni excesele, popoarele prudente au canalizat pe cale educativă entuziasmul cultural. Două nații, rude de aproape, și cu multă asemănare între ele, deunăzi îndușmănite cu înverșunarea proprie rudelor dezbinate, excelează în organizarea pasiunilor estetice.

Estetica *Lehrerilor* și a pastorilor la germani, estetica fetelor bătrâne la englezi sunt formele cele mai instructive de organizare estetică a unei nații. Voiajul obligator în Italia, cu cetiri hotărâte din Goethe, literatura cu probleme teologice, morale și pedagogice, peizaj și psihologie cât mai locale și rurale la nemți; roman în cel puțin două volume, și impresii de călătorie în cel puțin trei, scrise pe mesele pensiunilor elvețiene și italiene, conștiincios și stăruitor cum s-ar împleti un ciorap de către o Miss serioasă, plină de dragoste bine sistematizată către toate artele și de cunoștinți exacte și folositoare, la englezi. Dar de amândouă părțile: totul e solid, util, cultural.

De la Platon, la fetele bătrâne englezoaice și Lehrerii nemți...! Nu cumva stăruind atât asupra unității m-am lăsat însumi ademenit de vrajele ei căutând, cu o consecvență la care singur n-am luat seamă, să-mi dezvolt întreg scrisul din învățătura unui singur filozof?

După Platon multe s-au schimbat. Băiatul cult de astăzi dispune de o estetică nouă, științific experimentală, psihologică, sociologică. Acum nu se mai lucrează cu definiții și deduceri, se măsoară cu aparate și se verifică prin anchete, minuțios și obiectiv. Frumusețea se induce acum din statistică. Distribui chestionare la o mie de persoane, indiferent de sex, vârstă și profesie; numai artiștii trebuie excluși ca suspecți de subiectivism și prejudecăți estetice și tehnice. Apoi aduni voturile de apreciere estetică, cum aduni orice alte voturi. Ai, în sfârșit, ca mijloace noi de control, comparația cu popoarele sălbatice, cu copiii și nebunii, studii biografice asupra artiștilor din multe timpuri și locuri. Din atâtea toate trebuia să iasă și a ieșit o estetică nouă, sau mai multe. Dar complicația nu se oprește aici.

Artiștii afirmă, cu dovezi, că nici din laboratorii și din anchete psihologice cetățenii culți n-au aflat sigur care operă de artă e bună, care nu, și chiar nici n-au nevoie să afle. Căci, din punctul de vedere artistic, toate teoriile sunt egal bune, adică indiferente. Iar pentru băiatul cult tot interesul se concentrează asupra mijloacelor de a conversa despre artă. Însă artiștii de natură mai hapsână adaugă: că chiar acei băieți culți care cultivă ca specialitate estetica științifică trăiesc în mobile și cu tablouri de cel mai prost gust burghez, și sunt încântați de ele, că se desfată cu o literatură de cel mai mitocănesc sentimentalism, deși în conferințe și alte manifestări publice citează numai clasici. Băiatul cult, zic unii, nu poate deosebi o pagină de Flaubert de una a lui Bordeaux, dacă i-ai pune sub ochi cartea fără să-i arăți numele autorului; și nici o fugă a lui Bach de o bucată de bravură a lui Thalberg, dacă demonul zețarilor ar interverti numele la tipărirea programului. Căci nici nu-i treaba cetățenilor să facă asemenea distincții. Treaba lor e să cumpere cărțile și tablourile, să plătească reprezentațiile și producerile muzicale... Prin urmare, încă o formulă de armonizare a raporturilor între cetățeni pe terenul artei, de astă dată una mizantropică și aproape cinică. Socotind bine lucrurile, și pentru mine însumi, trebuie să fiu, în definitiv, mulțumit că am de ales. Pentru uzul social îmi va fi comod să-mi variez doctrina după moment și oameni. Destul îmi e că, rămas singur, să zic răspicat despre oricine are un gust prea deosebit de al meu: ce enorm dobitoc! Și apoi să răsuflu adânc și liniștit.

STIL CLASIC

Literatura franceză clasică seamănă curios cu viața germană prusificată.

Rațiune, ordine și, prin urmare, claritate – așa se numesc idolii esteticii în tot timpul pe care francezii unanim l-au consacrat ca vârsta lor clasică. Sunt chiar virtuțile rasei, se zice, care fatal au strălucit și au stăpânit în toată vigoarea lor atunci când spiritul național ajunsese la maximum de puritate și plenitudine. Naționale ori ba, aceste calități au fost afirmate în teorie și consacrate în practica vremurilor acelora cu o consecvență strașnică. Trei oameni, serioși, cuminți, cumsecade și cu carte, Malherbe, Vaugelas și Boileau, au lămurit și definit simpatiile literare ale timpului, punând la cale versificația și retorica, gramatica și principiile generale de judecată estetică. Acești vrednici jandarmi literari au alcătuit cu grijă și nestrămutată credință canoanele clasicismului. Și este de luat în seamă că un drept-credincios ca Brunetière accentuează tare rolul teoriei și al criticii în formarea artei clasice franceze. Cel mai *frondeur* dintre popoarele europene s-a lăsat aci mai strâns strunit decât oricare altul; până într-atât, că vreme de două veacuri aproape chiar glasul scriitorilor cu cel mai vădit talent poetic, ca La Fontaine și Racine, sună prozaic prin botnița clasicistă. Versuri frumoase ca proza – a fost o vorbă a veacului al XVIII-lea plină de concluzii.

Generalitate și abstracție, antipatie radicală pentru individ, prin urmare pentru detaliul concret, pentru surprizele de linie și coloare. Ca efect total : suprimarea liricii și a pitorescului. Un stil dreptliniar, uscat, de o nemiloasă și istovitoare claritate, aspru și cenușiu; un stil numai din concepte scurse de tot sucul impresiilor și strict legate în definiții și explicații. Născut din disciplină și destinat să disciplineze, stilul clasic a zidit acele construcții literare care aproape oricărui om de astăzi îi rămân totdeauna întru ceva iremediabil străine. O stranie impresie fizică de uscăciune și duritate ne lasă chiar cel mai simpatic exemplar de poezie clasică franceză. Pare c-ai avea nisip prăjit în dinți, cenușă sub unghii, și te-ai fi spălat pe obraz cu leșie. Shakespeare și-a pus pecetea lui fierbinte pe sensibilitatea noastră literară; și tot ce a venit de atunci încoace în dezvoltarea artei care-și merită numele poartă într-un fel sau într-altul marca lui. Dacă se zice că acea literatură „clasică“ a fost un produs aristocratic și curtean, caracterizarea aceasta trebuie lămurită. Publicul în care n-a născut era o aristocrație disciplinată și burgezită, iar producătorii acelei literaturi – burgezi curați, din naștere, prin creștere și caracter. *Ce siècle de vile bourgeoisie*, zice feodalul Saint-Simon, care poate în vremile acele e singurul „artist“ pe înțelesul modern. Și n-o fi întâmplare numai că acea ordine literară a fost răsturnată mai cu seamă de doi străini, plebeul Rousseau și cosmopolita baroană de Staël, și de feodalul viconte de Chateaubriand. În cultul regulei, al clarității și economiei, cu deosebire în apucătura ostentativ didactică, vorbește neîndoios grijuliul, cumintele, practicul spirit al burgeziei. Preceptele de o polițienească siguranță și rigiditate ale unui Malherbe ori Boileau, tragediile și odele întocmite cu așa clară, economică și prudentă gospodărie, perioadele cumpătat dezvoltate și fără surprize, versuri, strofe și tirade logic și explicativ cimentate, și atât de frumos curățite de orice imagine mai vie, nu seamănă ele sugestiv cu o întreprindere de industrie nemțească, cu stilul vieții municipale germane, cu *Rechts gehen – Links fahren* și *Verboten*[3]... mai ales *Verboten?* Totul prevăzut, totul socotit, cu neclintită siguranță trasă deosebirea între permis și nepermis: în scurt, triumful nediscutat al rațiunii, al calculului, domnia disciplinei și a prevederii. Scurt, curat și practic. Neîndurată clasare ierarhică a genurilor literare, delimitare absolută și disciplinară a competenței artistului, subordonare severă a individului către gen, a impulsului adânc subiectiv către obiectivul general, a impresiei către rațiune, în Franța literară clasică; aceeași disciplină, aceeași gâtuire a individului prin obiectivitatea socială în viața Germaniei perfect industrializate de astăzi. Imperiul instinctelor fundamental burgeze, literar într-o țară, politic și social, peste graniță, la dușmanul ereditar.

Burgez și utilitar în literatura lui clasică, francezul s-a arătat liric, nestăpânit, izbucnitor romantic și nepractic în luptele aspre ale vieții naționale. De aici și puternicul prestigiu istoric al mersului acesteia. Istoria acestui popor este un lux strălucitor, o risipă romantică de fapte surprinzătoare, excesive, ceva deosebit de colorat, frumos și emoționant.

European judecată istoria politică și socială a Germaniei este, din contră, nulă, poate chiar negativă: oamenii aceștia au trăit, politic și social, numai lor înșiși. Antipatia latentă ori patentă de care se bucură această închisă și întunecată ginte la cele mai diverse popoare, ușurința cu care această antipatie se dezlănțuie furios uneori se va fi sprijinind și pe această obscuritate, pe acest tern egoism al istoriei sale.

Este o frază, odinioară banală chiar la vecini, în tot cazul irevocabil consacrată de naționalismul nemțesc: că germanul este, prin esență, adânc sentimental, liric și visător. Germanul tipic te întâmpină invariabil cu acest cântec când vine vorba de filozofat asupra raselor. Pe aceeași treaptă de banalitate se află dogma individualismului german, la care se anină numaidecât un mic panegiric al pornirii de nestăpânită independență, mai cu seamă morală și religioasă – cum se vede în Reformă și în filozofia idealistă, eternele glorii ale neamului. Drept că nu numai germanii, ci ambele mari neamuri germanice au dat un tezaur de lirică intensă în literaturile lor. Dar nu cumva s-a cheltuit tot individualismul lor în literatură? Știu bine că, dacă unui negerman îi pare ciudată acea minunată *libertate internă* care se acomodează așa de bine cu tirania *cant*-ului englez, cu polițieneasca zugrumare a consistoriilor și ortodoxa supraveghere a școlilor germane, i se răspunde, cu un superior zâmbet, că un străin nu poate pătrunde adâncimile sufletului germanic. Dar față de fatala ușurință cu care oamenii de acest neam se grupează în *Vereinuri*[4] și secte, ne va face, pe noi toți străinii, să zicem totdeauna, cu tot respectul, dar și cu hotărâtă credință: „individualismul și libertatea internă“ sunt fraze naționaliste. Nu și-ar fi rânduit germanul viața atât de perfect polițienește, n-ar fi putut fiecare englez face din el un așa naiv și neînduplecat instrument de poliție morală și religioasă dacă o docilitate naturală, un spirit de turmă esențial și de violent practicism nu i-ar fi predestinat pentru acele forme de viață, în care trăiesc ca în fireasca lor piele.

Anarhisme atât de stridente ca al lui Stirner și al lui Nietzsche nu degeaba s-au arătat tocmai în mijlocul celor cu „libertate internă“, adică într-o lume în care spiritul de turmă este cu deosebită putere înrădăcinat. Dar se poate zice că studiul raselor n-a scăpat încă bine din mâinile diletantismelor începătoare; adeseori el nu e decât o pretinsă și expeditivă filozofie pentru patrioții care ambiționează teorii de efect. Clar rămâne însă faptul amintit, că, în cultura germanilor, lucrurile au mers pe dos decât în cea franceză. Și se cuvine să amintim că acea domnie literară, artistică, în scurt: teoretică a burgezismului în Franța, a creat, între altele, o proză strălucită. Extrema disciplinare a născut rafinarea extremă a conștiinței literare. Supunerea constantă la reflecție, cerebralizarea lucrării artistice a moralizat excesiv meșteșugul scrisului, ducând sensibilitatea literară la o extremă încordare. Numai în o așa tradiție de îndărătnică prelucrare a unei limbi au putut să apară problemele artistice care l-au chinuit pe Flaubert; prin ea numai au fost posibile revoltele literare moderne, prin ea literatura franceză a căpătat caracterul de artistică maturitate care o distinge. Astfel, spiritul burgez va fi contribuit – ciudat efect! – la cea mai deplină emancipare a artelor, la estetizarea cea mai completă a literaturii de până acum.

Ce roade finale va da perfecta înflorire a aceluiași spirit în practica vieții germane de astăzi nu se poate încă bine imagina. Pentru moment, *praktisch* ori *unpraktisch*, cuvintele acestea de sonoritate acră și tăioasă, sunt printre cele mai iubite celui mai liric dintre popoare. Ostwald chimistul, colegul vestitului Haeckel în episcopia monistă, cel care lămurea ireplicabil popoarelor balcanice cum toată încurcătura lor vine de acolo că n-au adoptat din vreme limba universală propusă de dânsul, Ostwald chimistul a organizat o respectabilă societate, cu programul de a lucra pentru unificarea formatului cărților în Germania, dacă se va putea în lumea întreagă, deoarece varietatea formatului este de un nepractic intolerabil.

Învățatul Joseph Bédier, cunoscător, ca mulți din generația lui, a vieții germane, a scris memorabila vorbă: *les Allemands ont l'art d'utiliser les imbéciles.* Aici stă doar unul din marile secrete ale concepției burgeze. Economia e zeul. Cum să scoți toată valoarea din ciurucurile pe care, oarbă și nepractică, le aruncă natura cu superb lux în viață? Căci e vorba de mulți, de mult, și e vorba de repede, fiindcă pentru mulți. Într-o nemereală aproape divină s-a întâlnit dresura prusiană cu idealul american; rodul este germanul de astăzi. Este burgezul ajuns în culmea spre care se cațără de veacuri. Mecanizarea perfectă a forțelor celor mai intim omenești, regulare cronometrică a minților și voințelor, roadere și pilire a sinuozităților individuale până la contururi simplu geometrice, înlocuirea persoanei cu o definiție numerotată și absorbirea ei în comunitate, viața redusă la un imens și continuu pensum, suprimarea neprevăzutului – *Links gehen, Rechts fahren* – și mai ales *Verboten!* Spectacol de o curioasă măreție, ceva pe dos și exotic pentru neamurile de modă veche... Poate că acesta-i începutul socializării perfecte și finale, ținta oricărei „societăți“, prin esență și definiție. Atunci în viața aceasta de azi suflă aerul uniform și fad al lumii viitoare.

Neastâmpărata persoană care a pus în circulație vorba despre Germania visătoare a observat că germanii sunt *flatteurs avec énergie et vigoureusement soumis.* Iar Goethe confirmă această judecată scriind: „Vrei să-ți dominezi nația, tu, scriitor german, începe prin a o face să crează că există cineva care vrea s-o domine. Vor fi toți atât de intimidați, încât lesne se vor lăsa stăpâniți“. Mi se pare că nu se amintește destul de des practicismul hotărât a cel puțin doi filozofi germani, Fichte și Kant. Grija de a nu atinge cumva fundamentele sfinte ale comunității, de a nu le cerceta originile este atât [de] vădită peste tot la supusul, timidul și prudentul funcționar prusian, încât se poate înțelege de ce Nietzsche l-a acuzat de *superficialitate.* Și e drept să zicem că diplomatul Hume și jurnalistul Voltaire au fost neasemănat mai autentici, mai efectiv răzvrătiți decât profesorul din Koenigsberg, cărui unii oameni găsesc original să-i anine calitatea de revoluționar și sfărmător de idoli.

Și iarăși prea mult se uită că Faust își încheie cariera, după războaie și cuceriri, desțelenind pământuri, tăind canale, acoperind mările cu flote. Timid la început, când abia ridicase capul din cărți și avea nevoie de tot ajutorul diavolului ca să întoarcă mințile unei fetițe de mahala, întreprinzătorul profesor sfârșește cu imperialism de stil mare. Fiindcă oricât de variate tălmăciri ar permite vastul carnet pe care Goethe și-a însemnat aproape toate întâmplările sufletului și minții sale, eroismul acela economic dă adevăratul final capriciosului poem, nu canafurile mistice care-i atârnă la urmă. „Nu cred să existe spirit mai larg decât acel al unui mare negustor“. Bunăvoință și înțelegere față de negustori nu-mi închipuiesc să fi arătat vreunul din marii poeți de sânge mai categoric de cum a arătat-o, prin vorbele aceste, fiul unui burgez din Frankfurt, îndrăgostitul de toate clasicismele, Wolfgang Goethe.

NEÎNȚELEGERI INOCENTE ÎNTRE PUBLIC ȘI ARTIȘTI

Îmi povestea foarte vesel Panait Cerna, poetul, cum niște admiratoare aprinse ale versurilor lui s-au supărat amar aflând că autorul e scurt de trup, grăsuliu, lat în spete și rumen la față. A fost pentru ele o dureroasă nedumerire: nu știau cum să împace poeziile cu chipul omului. Negreșit, erau niște biete fete, inimoase și crude la minte. Exemplul e prea bun... Dar eu cred că mulți oameni, indiferent de vârstă, sex și calitate socială, poartă în minte un tip al artistului, fizic și moral, care aduce mult cu visul fetelor oarecare; le lipsește celorlalți numai îndrăzneala naivă ca să-l dea pe față direct și complet.

De vreo sută de ani, artistul, pentru masa publicului european, trebuie să fie înalt, subțire, cu obrazul lungăreț, palid, cu păr mult și frumos – dacă se poate ondulat. Adeseori, artistul poartă, chiar astăzi încă, o deosebită uniformă – n-o mai descriu; prea e cunoscută. Pe urmă, trebuie să fie om tare simțitor, cu nervii delicați. Dacă se poate chiar bolnavi. În sfârșit, i se cere să aibă multe întâmplări în viață, mai ales de dragoste – și să fie om nepractic. Fără îndoială, acest ideal nu-i creat din stricte observații biografice și printr-o minuțioasă statistică. A ieșit din capul literaților romantici care l-au vârât neapărat în capul publicului. Și fabricarea acestui ideal s-a întâmplat tocmai atunci când artistul se emancipa printr-o zgomotoasă răzvrătire contra burgezului. Burgezul a primit docil autoportretul naiv flatat al literatului – fiindcă, zvelt ori burtos, artistul, din punct de vedere al intereselor serios burgeze, rămâne un subiect secundar. Câteodată amuzant, decorativ și instrument comod de satisfacții vanitoase.

Felurite resturi de gândire primitivă fac pe omul de mijloc, cel cu intelectul slab diferențiat, să-și închipuie pe orice om vestit ca un buchet în care sunt legate toate perfecțiile. Evlavia masei publice către ceea ce se cheamă artă o formează niște rudimente de curiozitate admirativă către persoana artistului, care e, adeseori, om cu vază. Arta însă, pentru gelatinoasa gândire comună, este un fel de sport și industrie sentimentală, producătoare de obiecte consacrate, nu se știe clar de ce, ca valori ornamentale de care educația și viața negreșit trebuie să țină socoteală. Să ne amintim că pentru gândirea și uzul comun, aceste valori privesc mai ales pe femei, cel mult pe oamenii tineri de ambele sexe. Bărbații maturi sunt, în principiu, scutiți de a se interesa de artă. În liceele noastre, istoria artelor o învață numai fetele. Și muzica este, în practică și după ideile comune, mai mult treabă femeiască.

Oamenii care au cercetat de aproape istoria artei și natura tipului artistic știu că nu există legătură între mutra, caracterul moral și talentul omului; că mulți pictori, muzicanți, ori chiar poeți vestiți, sunt ori au fost cu desăvârșire lipsiți de orice altă formă de „inteligență“ decât acea a meșteșugului lor; că, în general, talentul viguros este unilateral, și numai în mintea cețoasă a diletantului „geniul“ se prezintă ca o înghețată cu filoane multicolore și cu gust de tutti-frutti. Evident, diletantul își vede atunci propriul lui spirit, inform și difuz. Este o întrebare pentru filozofi, mai mult încă pentru pedagogi, să cerceteze ce parte poate, real, să ia omul de mijloc la viața artistică. Această viață este exclusivistă, ca orice domeniu de extremă diferențiere. Arta în ea însăși privește pe acei care-i dau naștere. În principiu, artiștii o produc numai pentru dânșii. Ea este rezultatul unei experiențe eminent subiective. De aceea, deopotrivă nu are sens obligația de a se supune unor postulate estetice pretinse universale, și nu există nici un drept *obiectiv* de a interveni în judecarea lucrărilor artistice. Arta izolează conștiințele în grupe de tipuri natural înrudite. Numai știința și practica le leagă, prin obligație rațională și silă exterioară, anulând asperitățile iraționale ale experienței subiective. Desigur, arta se poate interpreta și ca vehicul pentru idei popularizabile. Astfel, în toate vremile, ea a *slujit* intenții religioase ori altfel practice. Dar se întâmplă că chiar oamenii întrucâtva deprinși să gândească, confundând acest fel de a întrebuința arta cu existența și natura ei specifică, își închipuie că arta implică obligație pentru totalitatea cetățenească și fac din cultivarea ei un paragraf de civism. Aici își găsesc neapărat punct de sprijin acele idei primare despre tipul fizic și moral al artistului – artistul ca *om mare* în general și, se înțelege, ca învățător de lucruri mari și nobile și apostol-erou. Se poate zice sumar că toată teoria filozofică asupra artei e deformată de asemenea confuzii, căci, în mare parte, ea a rezultat din interese străine artei și artistului. Nu din studiul tipului artistic și al experienței sale specifice s-a scos teoria artei, ci din intenții simpatice tipului filozofic. Drept vorbind, fetele care s-au necăjit așa de rău că Cerna era scurt și gros se găseau în înțelegere deplină cu tradiția filozofică care, din vechime, a pus ca ideal suprem un mozaic de perfecții naiv și neverosimil.

Filozofic ori popular îmbrăcate, asemenea visări despre o personalitate perfectă sunt, deopotrivă, numai jocuri ale diletanților. Artiștii sunt nevinovați de stupiditățile sentimentale ale fetelor, ca și de postulatele solemne și vagi ale filozofilor. Artistul este un meșteșugar; obligațiile și prestigiul lui nu-și pot avea originea, nici rațiunea decât în calitățile lui special producătoare de valori estetice. În capul diletantului însă arta este un fel de eleganță morală care duce la celebritate, și întotdeauna au fost diletanți care, ca oameni de bine, plini de excelente dar lăturalnice intenții, s-au amestecat unde nu le era locul și au fabricat valori pseudoartistice – marda estetică cu pretexte nobile. Acestor nepoftiți le sunt natural simpatice și stupiditățile sentimentale ale fetelor, și dezideratele pompos imprecise ale moraliștilor – și ei fac ideile curente despre artă și artiști.

Ar trebui mai des amintit că pictorii refuză lui Goethe aproape orice pricepere în pictură, cu toate că universala excelență s-a ostenit foarte zelos să cocheteze cu această artă; că Whistler a tăgăduit violent lui Ruskin și lui Oscar Wilde orice competență în judecata artei sale. De la Delacroix până la Max Liebermann, artiști serioși au scris lucruri de mare preț pentru a defini arta și a o apăra de amestecul nechemaților de tot felul. Și oameni nepărtinitori și pricepuți dau dreptate pictorilor.

Omnicompetența este o iluzie caracteristică literatului care, prin carieră oarecum, este adus să vorbească despre orice. Și însuși materialul de expresie al literatului, vorba, prin popularitatea ei, implică un diletantism esențial și cronic. Ca material pentru dezvoltări literare, este incomparabil mai avantajos, de exemplu, să înșiri generalități morale și fizionomice despre persoana unui artist decât să analizezi o lucrare a lui în ea însăși.

Adoratoarele fragede ale lui Cerna luau desigur poeziile lui drept scrisori de dragoste adresate lor, și de aceea închipuiau pe autor după dorul inimii și după lecturile lor sentimentale. Poeziile erau pentru dânsele pretext de literatură intimă. Cu alte forme și alte intenții, dar tot atât de străine vieții estetice, criticii și sugestibilii lor cetitori iau bucuros operele de artă ca pretext de mahalagisme pe seama artistului, deghizate literar.

SENTIMENTALII

În corespondența lui Voltaire cu Frederic cel Mare vine deseori vorba de lacrimi. Pentru poezii, pentru tragedii mai ales, câteodată și față de întâmplări triste netrecute prin poezie, bărbații aceștia se întrec în plâns, și, desigur, nu fără mândră mulțumire, își anunță unul altuia frecvența și bogăția lacrimilor. Așa era și pe atunci: „verser des larmes“ era o eleganță obligatorie.

Dinadins am pomenit, ca exemplu, pe aceștia doi, – oameni deosebit de isteți și practici, care treceau cu voința lor peste orice, ca să se vază în trăsături cât mai groase puterea ciudată a unei mode psihologice. Când regele cel atât de sensibil a dat răvaș de drum filozofului, el spunea intimilor: l-am stors ca pe o lămâie, nu mai aveam ce scoate din el. De partea lui, filozoful sensibil făcuse contrabandă cu hârtii de valoare saxone, pe care Frederic tocmai le interzisese în Prusia – un gheșeft minunat între atâtea altele ale patriarhului. Acest literat care-și amesteca, când vroia, lacrimile umanitare cu ale prietenilor regali sau alții, nu se oprea să tragă pe sfoară un vecin de moșie pentru câtiva stânjeni de lemne. Și doar omul care ține tarabă de sensibilitate, măcar și sporadic, are înainte de toate aerul că suferințele altora îl ating mai mult ca orice... Se dovedește tocmai că manifestarea eclatantă a sensibilității nu oprește pe om să-și vază teribil și fără rezervă de treburile care-i sunt exclusiv și imediat folositoare.

*

Moda lacrimilor a trecut de mult. Într-o nemereală de geniu, Caragiale a numit lacrimile: balele melancoliei. Vorbele aceste strălucite rezumă o stare de suflet a unei epoci întregi: nouă ni-e scârbă să ne dăm pe față sensibilitatea – și tocmai celor mai autentic sensibili dintre noi ni-e scârbă. O pudoare nouă s-a născut în omul civilizat, pudoarea sentimentului. Desigur, această achiziție este rezervată unei minorități. Încolo, dacă lacrimile fizice sunt aproape total demodate, lacrimoșenia ca intenție și manieră, ca esență de stil, este marfa tuturor răspântiilor. Sentimentalitatea este procedura cea mai grosolană pentru a da, pe înțelesul celor mulți, o idee avantajoasă despre persoana noastră morală. Este lucru însemnat că toate brutele, și cele mai brute între brute, adoră romanța sentimentală, în muzică și cuvinte. Și e destul de straniu că popoarele înapoiate, deci aspre la suflet și crude, au o muzică eclatant sentimentală, iar cele mai adevărat îmblânzite au una de ton energic, demn și voios. Stilul doinei, ca să vorbim scurt, caracterizează muzica neamurilor care, la supărare, spintecă burțile, taie urechile și nasul, scot ochii, prăjesc pe jăratec – tratează prin urmare, cu o fantezie excesivă sensibilitatea aproapelui. Aici negreșit, nu poate fi vorba de prefăcătorie, ci se dovedește numai că între atitudinea sincer sentimentală și afinarea reală a sensibilității poate să existe un raport invers – există poate totdeauna.

Lăsând la o parte formele materiale ale sentimentalismului, lacrimi, suspine, intonații și mutre înduioșate, definim fondul lucrului astfel: sentimentală e acea dispoziție de suflet care pornește de la gândul că lumea este făcută cu totul dinadins pentru noi, și există numai pentru ca să irite sensibilitatea noastră. Este banal că aproape fără încetare toți ne ostenim să potrivim cât mai bine realitatea cu simțirea noastră, și că, în stare normală, nici o clipă nu ne părăsește convingerea că putem să o potrivim întrucâtva. Aceasta face ca în mulțimea mare a oamenilor, cu rezistența intelectuală slabă, ușor se naște credința că realitatea este din capul locului alcătuită cu totul de dragul nostru. În înțelesul acesta sentimentalismul este puerilitatea esențială a masei umane, și aceasta se arată în gustul literar, în visurile și impulsiunile politice ale mulțimilor. De câte ori realitatea dezminte prostia sentimentală, omul simplu se supără fără măsură, de câte ori pare să o confirme, omul se bucură și se topește într-un optimism duios. Pe asemenea supărări și bucurii se întemeiază atitudinile estetice, morale și politice ale mulțimilor.

*

În politică, se înțelege ușor că opozițiile trebuie să se arate sentimentale, să manifeste cât mai indiscret sensibilitate pentru durerile oamenilor, să întărească până la exces credința elementară în mai-binele absolut. Această prioritate a sentimentalismului se face cu atât mai evidentă, cu cât mai multă paradă se face de știință în politică. Una din cele mai precise forme de așa-numită politică științifică este materialismul economic. Pe urma lui Marx se repetă cu țanțoșă hotărâre că raporturile politice depind exclusiv de felul producției. Se înțelege însă că felul producției într-un anume timp nu depinde de sentimentele, nici de visurile cuiva. Dar această constatare teoretică este cu desăvârșire neplăcută în practică – politică nu se poate *face* cu dânsa. Atunci partidul acela, care tocmai revendica pentru dânsul cu glorioasă convingere științifică doctrina materialistă, a împărțit foarte abil lucrul în două: excluziv pentru cărțile savante se rezervă doctrina pură, că nu se pot fabrica forme politice în contra fatalității economice; iar în discursuri și broșurele se păstra buna și vechea metodă a fanfarelor și atacurilor sentimentale. Și așa marxiștii puri au putut face, în Rusia feudal-agrară, stat comunist, cu imperturbabilă eleganță teoretică, fără să le pese cât de puțin de realitățile economice. Desigur, un exemplu delicios de triumf al

sentimentalismului pur în politică. Adică: sentimentalismul e pur, firește, de partea mulțimii; în sferele de sus, e politică pură, așa cum se face ea de când lumea, nepătată de vreun moft științific. Cetitorul distrat să nu se grăbească a-mi aduce aminte că guvernul sovietic a făcut exproprieri, prin legi sau lăsând avutul unor clase la discreția indivizilor cu specială inițiativă în materie de rechiziție fără bon, și că aceste maniere nu sunt deloc sentimentale. Desigur, nu. Dar deposedările și împroprietăririle simple și sumare au servit să întărească ideea sentimentală: că prin ele se creează forme sociale și de stat comuniste. Așa, după jumătate de veac de ironii teribile din partea socialismului științific împotriva celui sentimental și utopic, s-a aruncat încolo, la moment politic oportun, tot bagajul de postulate științifice și s-au adoptat procedările drastic populare ale răpirii sumare, garnisite cu vechile și veșnic tinerele uzanțe sentimentale.

În literatură, atitudinea sentimentală servește, cu mănos succes, a da unui anume public ideea avantajoasă despre sensibilitatea umană a scriitorului (cea artistică nu e în chestie), și totodată a face pe acest public să crează că are cine să poarte cu duioșie de grijă durerilor și, cum se zice, aspirațiilor sale celor mai scumpe. Aceasta se obține foarte frumos prin alegerea subiectelor și aranjarea lor în vederea sentimentelor și aspirațiilor scumpe de care vorbim. Literatul sentimental pare necontenit să arate cu degetul când spre inima lui, când spre a publicului. Iar subiectele și stilul constituiesc pentru dânsul o mănușă roză în care își îmbracă mâna cu care gesticulează emoționat. La noi, literatura lui Vlahuță și a domnului Brătescu-Voinești este un exemplu atât de perfect, încât trebuie renunțat să-l explicăm celor care nu-l simt numaidecât, la simpla numire a celor doi maiștri.

Însă cei care nu înțeleg numaidecât – și cu atât mai mult cei care nu înțeleg nici mai târziu – se grăbesc aici să triumfe cu ajutorul bunului simț și zic: dacă în viața practică nu e recomandabil să consideri lumea făcută numai de dragul sentimentelor omului, cel puțin în artă avem dreptul să ne-o închipuim îndreptată și împodobită absolut după trebuințele inimii. Dar eu cred că, nu numai în câmpul orișicum anodin al artei oricine are dreptul să încerce a potrivi lumea după cum îl îndeamnă inima, ci ori în ce direcție; fiindcă, strict vorbind, inimii nu i se poate obiecta nimic. Cât privește simțirea și dorințele, nu-i nimic de spus omului care seamănă ananas în Groenlanda sau înființează în Patagonia stat aidoma cu cel englezesc. Totul e, cum privești rezultatele. Și, în această privință, se întâmplă că chiar arta se dovedește a fi mai puțin liberă decât își închipuiesc cei ce sunt oameni cu inimă duioasă și numai atât. Literatul sentimental lucrează din dorința să arate că lumea e făcută sau – dacă e și mai aplecat la visare – că trebuia să fie făcută dinadins pentru sensibilitatea lui și a publicului care-i seamănă. Acest literat nu izbutește să creeze figuri vii, cum se zice, ci numai scheme, în genul înger sau în genul monstru, scheme pe care experiența adevărat estetică le face să apară imediat caricaturale și false. Fiindcă și creația artistică se lovește inevitabil de imperativul blestemat al realității. Orice sentiment și dorință poate fi materie de artă, și nu de asta poate fi discuție. Dar acela care nu deosebește visurile sau interesele lui sentimentale de înfățișarea necesară a lumii, ci se servește de ele pentru a le strecura pieziș drept imagini de viață, se găsește, cu întreprinderea lui artistică, exact pe treapta celui care cultivă ananas la cercul polar. Despre acest rezultat publicul acestui scriitor nu prinde de veste niciodată, ceea ce-i cu atât mai bine pentru reputația scriitorului, deși cu atât mai rău pentru artă ca atare.

În artă ca și în politică sentimentalismul primează. Arta curentă nu poate fi estetică, politica nu poate fi științifică. Există astăzi o coincidență care mi se pare instructivă: arta comună se face din ce în ce mai sentimentală până într-atât că nici farsa, nici opereta nu mai sunt suferite fără condimente duioase; persiflajul curat și vesel al comediilor lui Labiche sau din libretele lui Offenbach pare cu desăvârșire neacceptabil; iar, de partea ei, politica se concentrează tot mai esențial în tehnica ciomagului. „Sensibleria“ veacului 18 s-a înecat, printr-un faliment grozav și rușinos, în teroarea revoluției celei mari. Cine știe ce sfârșit va avea sentimentalismul colportat astăzi de comis-voiajorii propriu-ziși care populează teatrele și bioscoapele, ajutați de cei literari care, în toată Europa, fabrică sau propagă literatură de bune intenții în stil sirupos și tehnică de tortă cu figuri...

MECANIZAREA SCRISULUI

Nu e vorba aici de scrisul cu sila. Despre cruzimea și tristețea constrângerii sociale asupra scriitorului de meserie s-a risipit, în timpurile noastre, destul patos, și tânguios și indignat, de către specialiștii iubirii de oameni.

Omul de condei e adeseori nevoiaș. Și, dacă cercetăm cu exactă curiozitate motivele scrisului, ajungem la un bilanț trist humoristic... Dar eu vreau să vorbesc de scrisul fără nevoie, chiar fără nevoia vanității pure, de scrisul emancipat, ajuns tabiet, cum e țigara, cafeaua, aperitivele sau bridge-ul. Exemplu bun este, cred, Goethe. Desigur, și la alți risipitori de vorbe scrise, chiar dacă au lucrat sub biciul nevoii, intervine, într-o proporție oarecare, și scrisul tabiet. Astfel a fost cu putință chiar poezie lirică numai ca tabiet.

Să nu amestecăm lucrurile. Altceva e moda care obliga odată pe orice gentilom să știe a „improviza“ stihuri galante, și altceva e stihuirea reglementară și tacticoasă pe care o am eu acum în vedere. Îmi dă în gând o presupunere: poate că versul este, ca atare, o momeală deosebită pentru a face din scrisul literar o activitate cronică, un nărav. Poate că, în creier, calapoadele ritmice se înmulțesc și se întăresc până a deveni o mașinărie tiranică. Schiller a spus lucrul acesta foarte prețios pentru psihologia poetului: că el se pomenea cu scheme ritmice în minte, și schemele cereau cuvinte, și așa se făcea poezia. Dar despre puterea versului știu ceva mai bun decât cazul lui Schiller: cunosc un om și prost și detracat, care pastișează, fără osteneală, nici socoteală, stilul poeților celor mai buni, în așa fel ca să înșele pe cei mai șireți cunoscători.

Scrisul ajuns tabiet face pe om nesimțitor față cu capitalul său de inventivitate natural și adevărat. Se plagiază o viață întreagă pe sine, adeseori cu deplină, câteodată cu mai puțină naivitate. Negreșit, fiindcă îi face mare plăcere scrisul lui, plăcere asemene unei scărpinări periodice, executate cu măiestria mecanică a obiceiului organic. Cine știe cât la sută din literatura toată se va fi născut din această stare intelectuală inocentă care e scrisul tabiet! Rémy de Gourmont admira glumeț cele 35 de volume scrise de Paul Adam în 17 ani. Dar puterea tabietului e doar relativă; alții s-ar uita cu aceiași ochi la raftul foarte lung în care abia încape Rémy de Gourmont. Frații Goncourt, Rosny și Léon Frapié au luat „boala“ scrisului ca motiv de romane. De spaimă, probabil, și din mustrare de cuget.

Slăbirea ori chiar ruperea controlului propriu, care se întâmplă în scrisul mecanizat, favorizează îndărătnicia stranie în privința dimensiilor pe care trebuie s-o aibă pasta literară. Astfel, dimensiile lucrurilor literare sunt rareori naturale. Nu dinăuntru se hotărăște ce și cât are să fie, ci din mersul cotidian și oarecum rotativ al scrisului. Așa încât tabietul explică producția și dă măsura fecundității. Și e nedrept să dăm vina, pentru dimensiile unei opere, numai editorilor, regizorilor și redacțiilor care comandă pe măsură.

În această problemă nu ajunge să avem în vedere numai lungimea și grosimea literară. Cu toate că și ele sunt lucruri de adâncă însemnătate, și e bine să luăm seama că indicația în kilometri pe afișele filmelor (în România, din motive de idealism excesiv, nu s-a adoptat, mi se pare, felul acesta de înțelegere între artist și public), zic: indicația în kilometri a dat pe față un mare secret din psihologia producției poetice a vremilor cu mult înaintea filmului, și a celei de azi în afară de film. Dar nu trebuie să rămânem la volumul absolut. Montaigne a scris, toată viața, o singură carte. Tocmai de aceea e ușor de văzut în ea tabietul scrisului, chiar dacă altfel n-am ști nimic despre regimul autorului. Căci față de inventivitatea propriu-zisă (și doar numai ea face controlul cu putință) chiar cartea unică a acelui om se arată – prea mare.

Unii oameni, îndrăgostiți de hărnicie palpabilă, au socotit ca un mare noroc pierderea unei părți din literatura veche. Altminteri, zic ei, apăsarea anticilor asupra modernilor ar fi fost prea mare; le-ar fi slăbit prea rău curajul de a scrie. Asemenea oameni slăvesc desigur activitatea și voința mai mult ca orice în lucrurile intelectuale. Printre ei sunt desigur mulți cetitori cu orice preț. Fiindcă cetitul, ca și scrisul, devine tabiet, funcționează prin urmare cu o reducere ciudată a activității propriu-zis intelectuale. Dacă s-ar fi păstrat mai multă literatură veche, modernii n-ar fi scris mai puțin. Încurajarea la scris, deci și scrisul-tabiet, ar fi crescut proporțional cu doza scrisului moștenit. Gradul contagionării stă în raport drept cu masa contagioasă.

Cine cetește fără tabiet, dar cu băgare de seamă, vreo operă voluminoasă și celebră vede, aproape fără excepție, sărăcia justificării interne a masei literare care-i stă în față. Cea mai ciudată, poate și cea mai instructivă probă o dau colecțiile lirice, pentru că acolo caracterul intim personal, prin urmare spontaneitatea și accentul unic al fiecărui rând e doar lege.

Omul prins în tabietul scrisului uită periodic ce a scris el și ce a cetit la alții. Și așa creează zilnic, ori de mai multe ori pe zi, dacă e adevărat harnic. Fără îndoială, spiritul burgez apusean și structura socială corespunzătoare, cu tendința lor fundamentală de a preface în meserie absolut orice stare și atitudine, cât de interioară, a favorizat frumos scrisul tabiet. Opera lui Goethe dă un exemplu deosebit, tocmai pentru că la dânsul inventivitatea excepțională face fond eminent, așa încât ceea ce e scris reglementar și tabetliu să fie cât mai vizibil în totalul operei.

MOTIVELE SCRIITORULUI

Onorarul și gloria, mai întâi. Situația financiară a omului poate face ca unul din aceste două motive grele de acțiune scriitoricească să cântărească mai mult decât celălalt. În sufletul scriitorului trăiește uneori foarte viguroasă setea de putere. În veacul XVI, Pietro Aretino avuse știința și norocul să combine frumos onorarul cu gloria și puterea, căci el a descoperit șantajul (numit, la ocazii, și schimb de bune procedee), lucru pentru care a rămas celebru, pe câtă vreme scrierile lui, încă de mult, nu mai sunt cunoscute decât eruditilor. Și adevărat: cu ajutorul genialei invenții a lui Aretino – era pe atunci tocmai epoca marilor descoperiri în toate direcțiile – un om de condei poate ține piept chiar bărbatului politic, adică însuși deținătorului puterii supreme. Dar acest detaliu intervine relativ rar printre motivele care pun condeiul în mâna omului.

Schimbul acesta energic de bune procedeuri este limitat și organizat cu delicatețe tăcută, în anume sfere de interese și aspirații câteodată de ordin ideal, câteodată nu. Puterea pe care răspândirea o dă unor anume instituții de publicitate le impune inevitabil și foarte efectiv atenției unor instituții cu caracter economic, sau mecenilor doritori de a procura glorie protejaților de ambe sexe, trecându-i din salon în vaza publicului mare. Dar aceste sunt forme instituționale ale meseriei scrisului organizate colectiv, și eu am în vedere mai cu seamă psihologia individuală a scriitorului.

Motivul onorarului este imediat, luminos și simplu. Dar efectul dimensiilor unei opere, impuse de condiții financiare, poate merge până acolo încât să influențeze genul și arhitectura, stilul și chiar inspirația producătorului, care ajung astfel să depindă de onorarul la care aspiră artistul.

Gloria se colorează însă variat, după orientarea diversă a ambițiilor. Produc unii literatură numai pentru a fi luați în seamă de o femeie, alții ca să-și apropie numele de acel al unei celebrități, ori ca să pătrunză într-un cerc social sau într-o literatură străină ilustră. Au făcut alții poezii și nuvele pentru a-și da în vileag cu zgomot fericiri intime, legitime ori nu, ori pentru ca să se publice ca martiri ai unor suferințe tot atât de intime și casnice... În sfârșit, pentru a-și fixa reputație de oameni foarte sensibili, umanitari, milostivi, eroici, și alte caractere însemnate la rubrica știută a lucrurilor bune și mari.

Nu vorbesc aici despre dreptul de a întrebuința cu material de artă orice fel de întâmplare trăită, ci de faptul că omul scrie literatură anume pentru a trezi curiozitate admirativă sau compătimitoare pentru persoana lui. Literatura este atunci un mijloc de poză, pueril și impudic. De partea lui publicul e totdeauna lacom după persoana, cea neliterară, a scriitorului. Negreșit, cele două lăcomii conspiră cu aprindere. Câteodată și literații devin public în această privință. Pe Mirbeau l-a surprins și înduioșat fără măsură jurnalul cusătoresei Marie-Claire. O muncitoare care-și scrie viața e lucru neașteptat și emoționant; Mirbeau nu era numai artist, dar și cetățean combativ, cap inflamabil foarte și inimă aprinsă pentru popor. Dar toate aceste virtuți n-au a face cu valorile de artă, și focul lui Mirbeau l-au stins foile humoristice. Cazul lui Romain Rolland este și mai exemplar, fiindcă el însuși s-a permutat romancier și membru al umanitarismului literar din curat și eminent profesor de istoria muzicii, cum era la început, și din natură – un literat fără motive literare, ci numai din bune și umane intenții. Și astfel Rolland s-a entuziasmat „literar“ de un proletar român care a încercat să se omoare, a învățat franțuzește și are energia, adevărat înduioșătoare, să scrie în această limbă atât de inospitalieră încât adeseori străinii nici nu iau seama că truda lor pentru a fi primiți de dânsa e cu desăvârșire zadarnică.

În estetica suburbană se zice, cu ton satisfăcut și rezolutiv, că omul cu pricina scrie pentru că are ceva de spus. Eufemism diplomatic, ca să nu zică, fără înconjur, că literatura e sat fără câini – idealul scump și ascuns al diletanților cu ambiție. Este fapt de experiență banală că, în literatură, conștiința artei și rutinei tehnice se escamotează, cu deplină seninătate, în favoarea bunelor intenții. Fără îndoială, formula e adusă bine: încearcă să dovedești că domnul de care-i vorba n-a avut ceva de spus!... În domeniul literar, mașinăria elementară, aparențele grosolane ale artei se imită repede. Și iată încă un motiv de producție literară: copiarea simplă și semiinconștientă a unor procedări stilistice care sunt echivalente literare ale cravatelor și manșetelor debitate prin bâlciuri.

Ciudat rămâne după toate aceste însuși prestigiul specific al practicii literare. Oameni care altfel se bucură de glorii strălucitoare și mănoase sunt ispitiți să literarizeze – și rămân real neliniștiți dacă nu dau urmare ispitei. Hotărât, scrisul oarecum literar ornează și pozează pe om, nu știu cum și nu văd clar de ce. Este oare în joc vreun primat al inteligenței care se impune fără excepție? Dar inteligența își manifestă deplin puterea și aiurea decât în literatură. Iar popularitatea se obține mult mai intens pe alte tărâmuri. Ce complex obscur de prejudicii vechi și comode or fi operând în conștiința sutelor de mii de Bostandaki, laolaltă cu milioanele lor de admiratori individioși?...

Motivul cel mai rar, poate, al activității literare e talentul pur și nevoia de expresie care-l însoțește, fiindcă rară este potrivirea fericită între talent și voința brută neapărat trebuincioasă realizărilor lui.

CETĂȚEANUL ȘI LITERATURA LUI

Pierre Mille judecă inutilă și ridiculă discuția care nu mai încetează, prin reviste și ziare literare, asupra întrebării dacă scriitorilor li se cade să aibă, ca scriitori, opinii politice. Dacă nu ceteam acestea, negru pe alb, nu mi-aș fi închipuit că asemenea discuție mai trăiește, și încă atât de tare ca să plictisească pe un om cuminte și deștept. Iar dacă tema discuției continuă să fie așa de simplistă cum scrie Pierre Mille, s-ar părea că ne găsim în fața unei imbecilități stranii și fără leac, specifică literaților.

Cine o fi interzicând scriitorilor să aibă opinii publice? Așa numiții esteți cumva? Dar estetismul proclamă indiferența subiectelor: materialul artei este infinit, alegerea temelor stă absolut în voia artistului. Bănuiesc că tocmai acei care vâră peste tot interese politice sau altfel practice, strecoară cu egală abilitate, când dogma care interzice, când pe acea care impune scriitorilor să aibă opinii politice. Este un moft advocățesc foarte vizibil; numai neatenția publicului curent este destul de vastă pentru ca să nu-l vadă. Nu e vorba să nu aibă scriitorul opinii politice, ci să nu le aibă pe acele care îmi sunt mie antipatice și protivnice partidului meu. De obicei, asemene dorinți nu se mărturisesc scurt și simplu.

Gherea spunea totuși aproape de-a dreptul că ar fi bine să se pătrunză toți literații de socialism. Maiorescu însă părea să condamne absolut orice urmă de idee politică în operele literare; dar e de însemnat că exemplele care-l supărau erau tocmai literatura cu tendință socialistă și acea cu tendință poporanistă: și putem bănui că se desfăta fără rezervă cu „invectivele“ lui Eminescu și „sarcasmele“ lui Caragiale. Va fi fost oare plăcerea lui tot așa deplină și pură, când cetea batjocurile „revoluționare și antimonarhice“ ale lui Heine, și cel puțin tot atât de reușite, *estetic*, ca și cele „antidemocratice“ ale lui Caragiale?

Împărat și proletar supără pe socialiști; concluzia bucății este pesimistă și reacționară. Dar în poemul acesta de filosofie politică imparțialitatea artistului este exemplară; elocvența proletară și reflecțiile Cezarului sunt tratate cu aceeași scrupulozitate estetică. Se înțelege, acest amănunt scapă din vedere acelor care evaluează poezia numai în vederea lecturilor la club sau a cântării în cor la manifestații. Întrebuințarea literaturii poate fi civică, domestică sau exclusiv particulară; – poate fi și estetică. E de însemnat că numai în acest din urmă caz intervine supărare. Din idei platonico-creștine multiseculare și-a țesut europeanul mediu o haină de zile mari, în stil ascetic. Plăcerea, pură și simplă, este condamnabilă. E lucru frivol, egoistic, pierzător de suflet. Mărturisirea ei directă are totdeauna o savoare cinică. Trebuie să notăm însă numaidecât că același om mediu, care face scandal pentru cusururile abia perceptibile ale unei mâncări, pentru greșeli imaginare ale croitorului sau altor furnizori de înfrumusețare personală, manifestează ascetic pentru arta cu tendință. Fiindcă altfel arta nu mai e serioasă. Astfel o lucrare literară fără concluzii politice sau moralistice gros subliniate, despre care nu s-ar putea spune mai mult decât că e plăcută, se găsește, prin aceasta, condamnată ca bizarerie frivolă. Plăcerea culinară și croitorească se bucură de superbă și deplină libertate. Plăcerii pe care o dă o construcție de sonorități și imagini nu i se recunoaște drept o existență și valoare proprie; ea trebuie să fie scuzată prin opinii social utilizabile. La mâncare, îmbrăcăminte și confort, toată prostimea se compune din esteți absoluți și pasionați. Aceștia toți, când e vorba de literatură, se fac moraliști puri. Un ascetism neprevăzut izbucnește fervent; idealurile, interesele superioare ale neamului sau ale omenirii sunt numaidecât mobilizate cu stoică asprime.

Patronii stoici ai literaturii exploatează nelipsit ambiția artiștilor slabi de înger: li se dă a înțelege că este cetățenește nedemn să producă valori intelectuale care să nu fie decât plăcute. Se găsesc însă artiști capabili să-și înăsprească cât de tare viața, numai din voința de a crea lucruri exclusiv frumoase, deci exclusiv plăcute. Flaubert este aici exemplul cel ilustru; și în cazul lui se vede bine cât de mare este neînțelegerea între arta literară și patronii serioși ai literaturii. Epicureismul acestora în alte domenii, mai sus pomenite, ne face să bănuim că ascetismul lor în materie literară este numai semnul unei viguroase insensibilități.

În cartea literară se vorbește de oameni; ea, vrând nevrând, cuprinde, într-un fel oarecare – *idei*. Când Domnul Oricine citește literatură, el nu poate să nu o considere ca instructivă. Iar când filozofează despre literatură, el, înainte de toate, nu permite autorului să se degradeze până a fi simplu „amuseur“ public – fiindcă Oricine este omul seriozității eminente și absolute. Este, ce-i drept, estet absolut pe terenul valorilor culinare sau croitorești, dar înfierează cu pecetea frivolității plăcerile intelectuale lipsite de justificare civică patentă. „Oricine“ este contemplativ cu stomacul și după indicațiile jurnalului de modă. Încolo nu admite decât civism sever și este, fără rezervă, pentru arta cu idei.

Trebuie în adevăr o abstracție bolnăvicioasă pentru ca să vezi în poeziile lui Eminescu altceva decât pesimism, în Caragiale altceva decât antipatii reacționare. Un cetățean propriu-zis este o ființă plină de opinii solid mărginite. Îndoiala și eclectismul sunt infirmități neiertate cetățeanului de supremă obligație. El nu are voie să înceteze lupta pentru idei nici măcar atât cât i-ar trebui ca să reflecteze asupra lor. E drept că ideile sunt date și sacre. Este o fericire minunată, că în orice carte literară se găsesc idei. În fața ideilor, un om serios nu poate rămâne rece: pe loc trebuie să le adopte sau să le atace. Dacă ideile sunt curat politice, cartea este eminent civică.

Din punct de vedere al seriozității cetățenești, am lămurit acum fundamentul teoriei ca și al practicii literare. Am rezolvat cred și cearta despre obligațiile politice ale scriitorilor. Toată greutatea era să nemerim exact punctul de vedere; pe urmă adevărurile s-au desfășurat lesne, unul din altul. Cu toată asprimea, trebuie să constat că argumentarea mea este riguroasă; concluziile mele, folositoare.

ÎN PROCESUL INTELECTUALILOR

Mi se pare că despre intelectuali se vorbește de la o vreme ca despre o clasă socială. Fiindcă muncitorii manuali formează, propriu-zis, o clasă sau clase, s-a grăbit lumea să-i facă și pe cei intelectuali tot o clasă. În felul acesta se poate disputa în bloc și confortabil despre intelectuali, mai ales contra lor.

Multă lume este foarte supărată pe dânșii. Și eu înțeleg bine de ce. Fără exagerare, intelectualii sunt singuri vinovați de tot ce se întâmplă în viața societăților, dacă luăm vinovăția în înțelesul cel mai strict; maximum de luciditate în momentul faptei, prin urmare maximum de răspundere. Alte clase sociale, bancheri și industriași mari sau mineri sindicalizați pot disprețui și urî pe intelectuali, dar aceasta e numai o stare de sentiment, mai mult ori mai puțin vagă. Singuri intelectualii au fost în stare să prepare filosofic discreditul inteligenței, să dea prestigiu de argumentare disprețului și urii altor clase și meserii față de intelectuali. Sigur, acesta-i cel mai pompos și rafinat caz al lichelismului, pe care, deunăzi, Henri Barbusse și Camil Petrescu îl dădeau în spinarea intelectualilor.

„Afară ticăloșilor! – ticăloși, Măria Ta“, ca pe vremea lui Karkaleki.

Evident, intelectualii fac totul, deoarece ei creează tehnica, și tot ei creează și ideile.

Doar fizicii și mecanicii puri, Becquerel, Herz, Maxwell, Röntgen și nu mai știu care, au făcut posibilă toată tehnica radiografică, și radiofonică; iar nu contramaiștrii care supravegheau turnarea șurupurilor, nici bancherii care finanțează negustoria cu raze și unde. Financiarii și contramaiștrii sunt inocenți cu desăvârșire de orice inventivitate, prin urmare de evoluția producției, în înțeles nedemagogic al cuvântului... Intelectualii au fabricat oricând religia și politica. Ei au făcut budismul, creștinismul, socialismul – ei și numai ei. Cine dracul avea să le facă dacă nu ei? Nimic nu poate fi fapt istoric, dacă nu trecea prin capul intelectualului, și fără această lămurire intelectuală, viața societății n-ar avea alt nivel și altă semnificație decât o bătaie între doi țărani de la o piatră de hotar.

Toată lumea are aerul să știe acestea. Oricare prostănac zâmbește de asemenea lucruri – de la sine înțelese, fiindcă dobitocul nu-i în stare să-și clarifice că nimic din ce crede el că știe nu i-ar fi dat în gând lui singur, nici milioanelor de semeni stereotipi ai săi.

Ei așa: intelectualii poartă vina întreagă a vieții istorice, pentru că ei reprezintă luciditatea societății. Dar mi se pare că nu această eclatantă particularitate o au în vedere acei care-i dojenesc sau batjocoresc pe felurite tonuri. Această dojană și batjocură exploatează diverse confuzii. De pildă, se inventează o clasă a intelectualilor. Procedura îmi pare stranie. Aci trebuie să avem în vedere nivelul economic. E naiv să postulezi solidaritatea oțelită între un om ca regretatul Robert de Montesquiou și domnul Panait Istrati, intelectuali, se înțelege, și unul și altul... Un intelectual, de exemplu Henri Barbusse, are o încântătoare vilă pe Riviera; alt intelectual piere de foame în negurile Kopenhagei. Iar lichelism se poate face și către plutocrație și către „masa poporului“ – după cum te hotărăști să descoperi genii, eroi sau sfinți, ori numai acolo, ori numai dincoace. Și dacă vrei să faci confuzia cât mai masivă, poți acuza și pe Molière că n-a inventat comunismul.

Cum văd, acei cari se interesează special cum am zice, de soarta intelectualilor iau lucrurile prea de tot vast și liber: dactilografe, contabili cu patru clase primare, dramaturgi și poeți lirici, copiști de subprefectură, matematici, advocați, moașe, medici – toți formează clasa intelectualilor. Se pare că e cu desăvârșire neglijabil faptul că medicilor, contabililor și advocaților, prin natura meseriei lor, le merge bine și multor poeți lirici foarte prost, tot prin natura meseriei lor. Și se cere să fie solidar contabilul cu lefi și tantieme de 30 000 de lei pe lună, cu romancierul care asudă sau degeră prin redacții pentru a-și încheia la timp foiletonul, ca să nu moară de foame. Nimic economic nu-i leagă pe acești... intelectuali – de! – Iar despre legături „intelectuale“ și morale nu-i serios să vorbim.

Comuniștii, când își varsă fierea peste „clasa“ intelectualilor, se gândesc la gazetarii și broșuriștii naționaliști, imperialiști, războinici gălăgioși – în general reacționari de varii grade și nuanțe, dar ei vorbesc simplu și sumar de „intelectuali“. Ca și cum comunismul „științific“ (că altfel doar n-are haz) nu s-a format și limpezit în capul unor intelectuali, ca și cum satirizarea sângeroasă a spiritului și sufletului, ca și a chipului fizic burgez nu au făcut-o tot intelectualii – și încă „burgezi“ ei singuri, cum se zice.

Trebuie să ne amintim că felul muncii intelectuale izolează caracteristic: intelectual nu se lucrează în ateliere, cu sutele de inși care execută, în același timp, același lucru, din aceeași materie, cu aceeași formă și dimensie. Răsfirarea producătorilor intelectuali e impusă de natura lucrului.

În ochii oamenilor practici – politicieni, financiari, uvrieri – activitatea intelectuală, chiar în înțelesul pe care i l-am dat eu, nu are valoare palpabilă. Pe aceste clase practice le interesează incomparabil mai tare masa imediată și repejunea actuală a producției decât inventivitatea tehnică care exclusiv depinde de intelectuali. Din cauza priorității interesului precipitat al producției momentane, s-au făcut concesii lucrătorilor manuali, s-au lăsat la o parte intelectualii ori li s-a dat cu piciorul. Deosebit de inutilitatea patentă a unor produse intelectuale, deosebit de faptul considerabil că lucrătorii manuali formează masa amenințătoare cu greva și răscoala.

Intelectualii nu formează oaste pentru războiul civil, după cum nu formează nici clasă, adică o grupare determinată și caracterizată prin anume interese economice. Aceasta-i superioritatea cea mai eficace a muncitorilor manuali. Și lucrul acesta îl pierd din vedere acei care vorbesc, impacient și cam confuz de lipsa de vlagă și solidaritate a intelectualilor.

Dacă are dreptate Barbusse, că lichelismul este calitatea constitutivă a intelectualului, atunci cei mai rău situați în meseria asta sunt acei cari nu vor sau nu pot să fie lichele, nici la dreapta, dar nici la stânga. Asemenea indivizi se pun, va să zică, împotriva naturii.

INTELECTUALUL

Intelectual curat se poate numi, cred, numai omul obsedat de inteligență: acela care, normal și necesar, opune realității trebuința și capacitatea pură de a înțelege, fără nici un respect pentru orice alte interese pe care viața, cu vigoarea ei indiscretă, le împinge obișnuit pe primul plan al sufletului. Atitudinea aceasta este rară și monstruoasă. Rară, probabil fiindcă un minimum de lucrare intelectuală este prea de ajuns pentru a realiza o adaptare deplin plăcută și prielnică organismului; și se cuvine să o numim monstruoasă dacă ne uităm numai o clipă la cursul tipic al vieții, cu condiția ca, pentru acea clipă măcar, să fim înșine intelectuali în înțelesul stabilit mai sus.

Montaigne, La Rochefoucauld, Anatole France sunt, printre oamenii vestiți, exemple cât se poate de complexe, mi se pare, pentru tipul pe care-l avem în vedere. Toți trei s-au arătat în vremuri de mare fierbere istorică, și toți trei s-au dovedit stângaci și inutili până la comic când au încercat să ia atitudini active, adică radical străine naturii lor intime.

În trecut era foarte primejdios să fii intelectual pe față; de aceea este adeseori greu de găsit și verificat realizările istorice ale tipului. Descartes a fost poate un intelectual curat; oarecare conversații ale lui, nu demult date la lumină, te fac să crezi că toată risipa lui barocă de argumente teologice a fost poate numai o prudență. Și Kant poate și-a ascuns intelectualismul radical sub distincția între postulatele practice și cele teoretice, asupra căreia el stăruie cu o grijă care cam bate la ochi. Silința pe care o pune omul acesta supraprudent pentru ca să adăpostească la loc de respect idealurile consacrate are uneori un aer curios de naivitate șireată.

Goethe, impecabilul *poseur*, își făcuse o a doua natură din atitudinea lui prea bine susținută de critic universal aprobativ și oarecum *ex officio* al tuturor celor văzute și celor nevăzute. Rolul acesta de prelat optimist panteist, pus să blagoslovească regulat universul, colorează toată ființa intelectuală a omului. Din această atitudine de perpetuă binecuvântare a scos Goethe regula de a dezaproba în bloc orice negație și orice critică, sub cuvânt că trebuie respectată absolut creația, și a condamnat absolut, de pildă, arta caricaturii. Prin acest costum țesut din superbe blagosloviri este greu să zărești formele adevărate ale acestei inteligențe excepțional de intense, și nu se poate hotărî în ce măsură seninătatea lui ceremonioasă trebuie înscrisă la rubrica neeufemistică a unui *je m'enfichisme* simplu și salubru. Nu se poate ști, prin urmare, ce atitudine reală era sub această protecție a universului care avea un aer foarte diplomatic. La Nietzsche, în sfârșit, tot excesul de critică a fost numai un provizorat: el era de la început idolatrul zvăpăiat al unei umanități închipuite din visuri literare și din străvechi dogme moralo-teologice.

La cei trei dar, numiți la început, ca unii ce mi se par a fi cazurile cele mai unilaterale și mai pure, rog pe cetitor să se gândească ori de câte ori voi scrie aici cuvântul: intelectual. La toți trei gândirea plutește într-un aer specific, rece și tare, care stimulează fără să ostenească și satisface fără să sature. Dorința liberă și curată de a ști și a înțelege vibrează neobosită în fiecare rând scris de dânșii. Montaigne și La Rochefoucauld au încetat, curat numai prin vechimea lor, de a mai fi supărători. France este actual încă și supără. El a făcut oarecum literatură imposibilă. Aluziile arheologice, jocurile îndărătnice de raționament, parodiile istorice sunt ca o farsă continuă pentru cetitorul mediu, domol la minte, și a cărui cultură este așa de generală încât se pierde aproape în totală inconsistență.

Să distingi fenomenele și să le descrii cu băgare de seamă, să precizezi prudent – aceste sunt operații prea obositoare și devin îndată nesuferite pentru mulțimea oamenilor. Asemenea lucrări mintale cer mult timp, dau adeseori concluzii negative, desfac și leagă ideile altfel decât cum sunt obișnuit legate și – ceea ce-i mai rău poate – dau impresia că operația nu se poate sfârși niciodată. De aceea ori de câte ori omul negânditor se lovește din greșeală de sfera gândirii curate, el se supără, fiindcă simte acolo ceva care nu-i este de folos imediat, ceva foarte străin și prin urmare dușman. Peste toate aceste, omul negânditor simte încă, la caz de asemenea întâlniri din greșeală cu semnele gândirii stricte, că în aceste ciudate lucrări se arată o putere specială, care nu poate fi, cu oricât necaz s-ar pune el împotriva ei, nici anulată și nici măcar vremelnic oprită. Și această constatare îl supără mai mult ca oricare alta, căci el vede atunci în fața lui o forță nu numai nelămurită și străină, dar și indestructibilă.

În forme felurite, voința impulsivă se zbate împotriva minții curate, care tinde să o subjuge și să o desălbăticească. Lupta aceasta este veche ca lumea, și nu cred că ar putea cineva anunța cu hotărâre cum se va sfârși. De zece ani acum voința triumfă cu o incomparabilă pompă. Dar mai demult poeții îi anunță victoria, filozofii se întrec să justifice smintitele ei obrăznicii, palavragii de toate culorile varsă cu patos mofturi răsuflate peste isprăvile ei cele mai absurde. Iar prostimea din toate clasele înghite mulțumită această atmosferă antiintelectuală și exact potrivită intelectului acestei prostimi. În orice autentică încarnare a spiritului comun, în orice grupare, cenaclu, sectă, partid, ceea ce lovește și amuză cu deosebire este silința fierbinte cu care se cultivă lenea gândirii și hărnicia voinței.

A zice scurt că cei mai mulți oameni sunt proști este un pseudoparadox vulgar și simplist.

Majoritatea speciei noastre pare, într-adevăr, că se compune din imbecili de temperament, dar este bănuială că solicitările practice dezvoltă atât de tare lenea de

a gândi, încât capitalul manifest de inteligență s-ar putea să fie mult prea mic față de acel latent.

Atât interesele imediat practice, cât și vanitatea atotputernică îmboldesc drăcește pe om să iasă în evidență, prin urmare să știe ceva, să judece, să generalizeze, cum s-o putea, despre ce s-o putea, repede, simplu, hotărât.

Acest vălmășag de negândire este, firește, improductiv. Inventivitatea intelectuală nu poate fi în saloane, în cafenele, în goana publicisticii zorite; ea presupune elaborare înceată, se dezvoltă capricios și greu. De la formulele autentice până la circulația vulgar foiletonistică, produsele intelectuale se degradează treptat. În generalizări stupide sau în îmbălări sentimentale descoperim, cu ciudată surprindere, urmele schimonosite ale unor delicate și depărtate gânduri.

Dar, se înțelege: tocmai în zona cea mai de jos a foiletonului ambiția inventivității este puternic încordată. Acolo se ceartă oamenii cu deosebită vioiciune pe tema originalității. Acolo se constituie dogma eleganței ușoare, a inspirațiilor subite, a talentelor săltărețe, care din nimic scot pietre scumpe – o întreagă estetică și psihologie panglicărească, bună să păcălească novici, câtă vreme n-au apucat să intre și ei activ în mașinăria aceea vicleană și puerilă.

În aceste forme ale spiritului negânditor efortul intelectual este un moft. Nu este nici născut, nici condus din pornire autentică, ci un marafet pus la cale din necesități practice, fie ele trebuințe imediate vitale, ori numai simplă vanitate. Totul este aici nu să ajungi după legile specifice ale intelectului la rezultate pur intelectuale, despre a căror efecte practice să se avizeze ulterior, ci numai de a ajunge repede, cu un minimum de efort intelectual, la efecte pur practice.

Astăzi lumea toată se găsește în stare de voluntarism acut. Intelectualii propriu-ziși, dacă mai sunt vizibili, sunt deopotrivă dușmăniți din două părți: de lumea conservatoare, ca și de cea revoluționară. Ei sunt atât de puținței și de mititei, și lumile aceste așa de mari și grozave, încât intelectualii la mijloc se arată, iertați-mi vorba, destul de caraghioși.

În general le trebuie mult tact intelectualilor ca să nu fie caraghioși, când se întâmplă să fie aruncați în vreun scandal, indiferent dacă e acela un război de cafenea ori răfuiala unui contingent întreg. Intelectualului, autentic sau și de simplu amatorlâc, nu-i șade bine să stea *au-dessus de la melée*, fiindcă și așa e mult prea aproape de dânsa și poate să-l ardă, ci să se poarte așa ca și cum *la melée* ar fi tocmai la depărtare potrivită pentru ca s-o observe cât mai limpede.

Puțină vreme după armistițiu, un muzicograf util, care are slăbiciunea onestă să se creadă romancier filozof, împreună cu un cvasi povestitor, au vrut ca, împreună cu intelectualul pur Anatole France, să organizeze un fel de opoziție universală și generoasă.

France e acum bătrân de tot și a fost totdeauna rezervat și *nonchalant*.

Nu știu anume ce s-a pus atunci la cale și nici nu importă prea mult. Presupun că organizația ființează onorabil și se mișcă domol, fiindcă nici nu se poate altfel.

Cred însă că intelectualii din natură n-au de ce să se organizeze ca atare. Colaborarea lor se face fără organizație și fără premeditare, și numai așa poate avea specifică valoare. Sindicalizarea inteligențelor este un nonsens. Să fie, acel care are de la natură chemare, intelectual cât mai competent pe seama lui – destulă muncă va avea pentru o viață de om, fără să se mai încarce cu delegații, congrese și misiuni.

Dar și altminteri intelectualii, de orice specie, n-au nevoie să se îngrijoreze special și direct de soarta lumii. Hârtia tipărită este încă la preț bun. Orice tânăr care se simte intelectual, așa ori așa, își poate realiza vocația imediat în formă subzistențială, numai condei iute să aibă și să ia bine seama la struna pe care și-o alege, fiindcă nu toate au răsunet egal pe piață.

LITERAȚII ȘI VIOLENȚA

„Dacă revoluția s-ar fi făcut sub Ludovic XIV, zicea Rivarol, Cotin ar fi trimis la ghilotină pe Boileau și Pradon n-ar fi lăsat să-i scape Racine"... Vestitul om de spirit adăuga că numai mulțumită fugii peste hotar a scăpat el însuși de răzbunarea unor literați satirizați de dânsul, care se făcuse jacobini. Între aceștia, unul ilustru: Saint-Just.

Istorici însemnați ai Revoluției fac parte strălucită literaților în cruzimile teroarei, și unul din ei, Albert Sorel, după ce se sprijină pe vorbele lui Rivarol traduse mai sus, aduce, spre explicare, și acest aforism al lui La Rochefoucauld: sălbăticia naturală face mai puține crime decât amorul propriu. Tonul certurilor între literați era, în secolul XVIII, sălbatic destul – dar cred că nu mai mult decât acel al polemicilor de ziar și broșură în momente de criză acută din zilele noastre, de pildă pe vremea afacerii Dreyfus. Și apoi, sub teroare, nu scad oamenii în majoritatea lor, indiferent de meserie, la același nivel elementar omenesc de frică și ură?

În înverșunarea lui fără frâu împotriva Revoluției, Taine s-a năpustit cu specială furie asupra oamenilor de carte și condei, și furia lui pare să fi făcut oarecum dogmă istorică. Procedarea este prea pătimaș sumară pentru a sluji la o evaluare exactă a cruzimii după categorii sociale. Stabilirea unor asemenea procente ale terorii ar fi lucrare instructivă; grea însă și migăloasă excesiv. Ar cere o istorie a persoanelor detaliată la extrem. Este prea ușor și simplu să arunci afirmația generală că fără otrava condeiului teroarea ar fi fost simțitor mai slabă. Cei care, în timp de asemenea scandal social, se ocupă cu măcelul, măcelăresc și fără inspirație literară – și Dumnezeu știe cât ajung să citească aceștia și ce caz fac de cetit! Ar fi ușor și distractiv să se facă o contraprobă cu bucăți alese din mărețul pamflet al lui Taine însuși; s-ar arăta atunci ce sanguinar literat a fost acest profesor de istoria artelor, și ce îndemnuri grozave la ură, și cruntă și veninoasă, împotriva literaților din secolul XVIII debordează din paginile lui. Ce noroc pentru aceștia că erau răposați!... Taine este un furibund dascăl de teroare, un sfătuitor de măceluri rafinat, deci primejdios la culme. Și în exemplul acesta se vede, ce-i dreptul, cum ura se încordează deosebit între oamenii de aceeași meserie: literatul Taine spumează cu specială pornire contra literaților Revoluției.

În realitate, sub teroare, cei ce par conducători, și între dânșii acei care scriu ori vorbesc (și bat cu deosebire la ochi prin aceasta), sunt duși de spaima maselor care au în mână nu condei, ci cuțit, pușcă, ciomag, iar în suflet poftele simple ale omului natural. Teroarea a făcut-o mulțimea de apași ai Parisului, oaste flămândă sporită nebănuit cu imigrația rurală dintr-o serie de ani cu ierni aspre anormal și cu recolte mizerabile. Violențele literare ale șefilor erau răsfrângerea groazei lor față de mulțimea care dicta, cu totul neliterar, dar cu un ton și cu mijloace care nu admit replica, stilul general al momentului.

Un alt amănunt îmi pare mai interesant, pentru noi, cei de astăzi, în această problemă a rolului literaților în vremuri de violență. Oamenii veacului XVIII, și literații îndeosebi, erau pătrunși de sentimentalism umanitar. Se topeau de duioșie universală și divinizau neamul omenesc. Optimismul lor despre ființa noastră nu avea margini: pentru dânșii istoria, de la ei încolo, avea să fie o pastorală dulce și continuă, deoarece firea adevărată a omului este eminent angelică. Dar intelectualii zilelor noastre?... Există desigur un sentimentalism propriu veacului XIX și XX; e circumscris însă în straturi de tot joase ale vieții intelectuale de astăzi. Fruntașii poartă, cum se știe, semnul unul scepticism netemperat de vreo slăbiciune sentimentală. Sunt pesimiști hapsâni, și un dispreț susținut și aspru pentru omenire este tonul lor sufletesc fundamental. Naturalism neîndurat în artă și în gândirea generală, mizantropie înveninată a lui Schopenhauer, doctrină delirant aristocratică a lui Nietzsche, ură și dispreț neîmpăcat, la artiști și alți intelectuali, contra „burgezului“, contra celui de meserie mai puțin contemplativă – cu aceste condimente e dres spiritul literatului modern.

Ca să rămânem la exemplul prețios de mai sus, se poate dori ceva mai întunecat și aspru decât gândirea lui Taine? Certurile lui Voltaire cu Fréron ori cu Rousseau sunt copilării gălăgioase, și un Voltaire era doar plin de gânduri zâmbitoare și de simțire trandafirie – ori, cel puțin, se credea absolut dator să le afișeze. Dar iadul întreg, de când e, n-ar întrece teroarea pe care ar putea să o monteze un literat hrănit cu Taine, cu Schopenhauer, cu Nietzsche, ori cu duzinile de scribi care s-au agățat de dânșii. Ca să mă îngrozesc mai puțin, stărui să cred că rolul literaților în teroare nu are să primeze niciodată. Primitivii care o aduc și o practică sunt și au să fie aceiași și neliterari. În tot cazul, dacă, într-un vis urât despre o eventuală teroare europeană, te gândești la pregătirea sufletească a literatului modern, te cuprinde o stimă fără margini pentru moderantismul cel mai radical.

APLICAȚIE FREUDISTĂ

La douăzeci de ani i se întâmplase lui Carl Spitteler, cel mort de curând și repede proclamat principe al poeților germani de astăzi, să aibă o dragoste fără noroc. Din această supărare el a scos o temă literară și planul unui roman – era literat prin vocație irezistibilă. Planul acesta din tinerețe l-a executat poetul la vârsta de șaizeci de ani. O jumătate de secol aproape l-a preocupat subiectul. Romanul intitulat *Imago*, apărut în 1906, este rodul copt atâta vreme.

Un tânăr, plin de calități rare, iubește: femeia nu se arată vrednică de dragostea lui. Tânărul sufere adânc, dar cu demnitate, și se adăpostește mândru în împărăția senină și aspră a gândirii și a poeziei grave. Povestea intelectualului hipersensibil și mândru (fiindcă e nestrămutat convins de eminența lui în ierarhia umană), care se îndrăgostește plin de așteptarea nediscutată că trebuie să devie idolul femeii, este o temă foarte mult purtată prin literatura vremilor noastre. Ingredientele psihologice ale situației sunt diverse. Vanitatea naivă, timiditatea și stângăcia intelectualului nematur prepară acestuia o înfrângere erotică și o jignire usturătoare a amorului propriu. Așa-numiții oameni dintr-o bucată nu pot uita asemenea suferinți; viața toată le poartă cu ei, neîmpăcați cu lumea aceea pe care, „în cercul ei strâmt, norocul o petrece“. Cred că în aceste profunde supărări fără leac se arată puerilitatea specifică intelectualului. Aproape oricine a observat copii știe cât de îndărătnic se supără ei când sunt nebăgați în seamă, cum nu vor să vie la masă și resping îmbufnați prăjitura după care suspină în ascuns, cum se închid în tăcere îndărătnică și se ascund în fundul grădinii. Această revoltă mândră a copiilor care au fost trecuți cu vederea tocmai când le ardea grozav să ocupe atenția afectuoasă, ori poate și admirația celor mari, se regăsește, cu aspectele proprii sufletului adult, în psihologia poeților și gânditorilor certați cu lumea cea absurdă și rea în distribuirea bunătăților ei. Slăbiciunea intelectualului în domeniul practic îl face să fie un pasiv iritabil, care ajunge să-și închipuie că bunurile și onorurile de orice fel i se cuvin de-a gata, printr-un drept exclusiv, fundat în excelența naturii sale. Aici e originea puerilității radicale a intelectualilor afectați de o sensibilitate și un orgoliu hipertrofic. E posibil ca la unii din ei dezechilibrul să ia naștere cu preferință în viața erotică. În cazul acestora, interpretările sexualiste ale lui Freud pot fi la locul lor.

Spitteler spune singur că romanul său este o confirmare a teoriei lui Freud: în tinerețe, eroul n-avusese îndrăzneala, nici putința să-și lege viața cu femeia pe care o iubea. Mai târziu o întâlnește măritată cu altul; și atunci se dezvelesc amintirile dragostei fizice, năbușită atâta vreme. Dar eroul e om prea serios; femeia îi pare prea frivolă. Ispita sexuală este învinsă de o chemare sublimă – omul serios se devotează artei și meditației solitare. Nu-i întâmplător, poate, că pe erou îl cheamă Victor, *învingătorul*; Spitteler e omul simboalelor cu înțeles moral, până la alegorie incluziv.

Semnificativ este numele pe care poetul îl dă artei inspirației sale: *Stăpâna cea aspră*. Unul singur din poemele lui, *Primăvara olimpică*, are mai mult de 18 000 de versuri – *Iliada* are mai puțin de 16 000. Și acest colos metric e pătruns de adânc pesimism, masa aceasta de versuri este hrănită de un statornic dispreț pentru omenire. Fără îndoială, numai o muză foarte severă poate inspira așa formidabile monumente. A scris Spitteler și lucruri mai puțin sumbre, *Fluturii*, de pildă, operă publicată pe la mijlocul carierei sale poetice; dar aceste erau – zice el însuși – numai un intermediu, ca să se întărească pentru continuarea operei maxime.

Poetul acesta era din neam de pastori, învățase teologia, a fost chiar el pastor scurtă vreme. Este explicabil ca viața sexuală a unui copil cu fantezie și nervi iritabili, crescut în astfel de casă și în asemenea învățături, să fie turburată de conflicte grave. Suflete ca acestea sunt focare de probleme și evenimente morale. Acolo, așa-numitele deziluzii în dragoste, mai exact: ofense ale mândriei sexuale, întâmplări altminteri banale și nelipsite aproape în cariera oricărui debutant în erotică, pot fi dezastre care nu se mai repară. Pentru un tânăr cu o viață interioară excesivă, constatarea că lumea nu-i nici măcar atât de logic și drept întocmită încât, cu necesitate oarecum divină, cea dintâi femeie care-l turbură să-l și adore imediat, nemărginit și perpetuu, îl surprinde zguduitor și îl rănește incurabil, ca un blestem nepătruns al naturii sau ca o monstruoasă nelegiuire a oamenilor. Atunci se poate ca energia și demnitatea sexuală, ofensate mortal, să se transforme în energie poetică și să rodească în multe zeci de mii de versuri. Poate că în cazul acestor tipuri extreme care nu vor să primească de la viață, în nici o parte a ei, decât ori tot, ori nimic, construcțiile lui Freud își află potrivită, dar totuși relativă aplicare. Fiindcă nici aici nu e de înțeles ca erotica perturbată să fie izvorul unic al producției poetice.

Pansexualismul doctorului vienez este o obsesiune personală consumată ca teorie medicală cu pretenții filozofice. Autorul acestei doctrine, la constituirea căreia a contribuit poate și simplismul grăbit, caracteristic disciplinelor empirice care ar vrea să fie exacte, este probabil el însuși „cazul“ clasic din care a ieșit „teoria“. Afară de specificii bolnavi erotici, oamenii sunt mânați mult mai violent de apetituri economice și de setea supremă a stăpânirii și a gloriei decât de pofte și ambiții sexuale. Pentru ca să nu ia seama la această eclatantă evidență, observatorul trebuie să fie robit cu totul unei idei fixe.

Mulțimea oamenilor se consolează lesne și simplu de primele insuccese erotice, ca și de cele următoare. Puțini au memoria sexuală așa de nenorocită ca Spitteler și eroii lui. Puțini rămân cu sufletul zdruncinat și nemângâiat pe urma primelor întâmplări de dragoste, până într-atât, încât să fim reduși a explica viața lor toată prin astfel de perturbări disproporționate și unilaterale. Obstacolele pe care viața civilizată le pune în calea instinctului de reproducție iau proporții grozave numai pentru câteva suflete, uneori de elită, dar mai adesea simplu bolnave din născare printr-o nenorocită împerechere a orgoliului cu timiditatea și stângăcia socială. Lumea mare este mult mai sănătoasă și rezolvă greutățile psihologice și sociale ale activității erotice mult mai lesne și mulțumitor decât își închipuiesc psihiatrii bolnavi de obsesiuni, fie ele cât de original și amuzant manifestate.

CUVÂNTUL ÎN LIBERTATE

În vagon. O doamnă tânără vorbește energic unui domn cărunt despre Einstein... Domnul întreabă, cam leneș, ce a descoperit Einstein. Doamna se miră și explică. Trenul uruie tare. Domnul încrețește fruntea, ca și cum i-ar da în ochi o lumină neplăcută. Doamna întărește glasul și dă multă siguranță tonului: „Einstein – nu-i așa? – un învățat, profesor – în astronomie erau lucruri cunoscute – nu-i așa? – care se știau, în parte, dar el – nu-i așa? – le-a dat adevărata demonstrație“. Vocea doamnei s-a descurajat. Domnul ostenit, descrețește fruntea, întoarce capul în partea opusă. Zgomotul trenului a slăbit. În coridor, un tânăr, a cărui întreagă persoană grasă pare pătrunsă de un optimism fără condiție, zice tare către un camarad: matematica e chestie de bun-simț.

Cunoaștem toți pe Einstein, pe *nu-i așa (?)* – și bunul-simț, mai ales. Întâlnirea acestor trei motive de cultură consacrată mi s-a părut o frumoasă și instructivă armonie. De un an numele acelui matematic este o fanfară deosebit zgomotoasă în lumea europeană cu știință de carte. Să nu răspunzi la acest semnal, cu un capital cât de simplu măcar, este lucru umilitor pentru omul conștient de obligații intelectuale. Dar matematicii, îndeobște, se păzesc cu groază de a vorbi profanilor despre mecanica nouă; cei cu excesivă prudență afirmă cu stăruință că ei singuri nu înțeleg lucrul și, în afară de descoperitor însuși, abia doi ori trei oameni în toată lumea îl pot înțelege. Unii încearcă totuși să lumineze prin conferințe și articole de revistă. Succesul unor asemene întreprinderi nu ar putea fi serios evaluat decât prin anchete asupra ascultătorilor și cetitorilor. Tânăra de care pomeneam vorbea tocmai sub impresia unei conferințe: după fraza împănată cu cei câțiva *nu-i așa (?)*, foarte convins accentuați, persoana și-a încheiat vorba, având hotărât aerul că a istovit tot materialul intelectual obținut în ascultarea conferențiarului. Presa zilnică, ca totdeauna, își face harnic datoria: teoria *relativității lui Einstein* (așa se zice în formulă ziaristică nu numai comodă, ci, cum vedeți, și nițel amuzantă) vine la rând în răstimpuri dese, fiindcă articolul este încă proaspăt și iritant. Totuși, chiar tipul cu cele mai favorabile idei despre capacitățile sale intelectuale nu poate afla aici liniște deplină: nedumerirea pare fără leac. Pentru noi latinii doar există un paliativ mai sigur. Einstein este ovrei-neamț, ceea ce, față de noi, îi creează o dublă inferioritate, și din cele mai grele. Așa

că depinde numai de abilitatea fiecăruia să scoață de aici mijloace tari de glorioasă rezistență în contra acestui plicticos subiect.

Pentru *nu-i așa (?)* am nădejde că unii din cetitorii mei păstrează încă sensibilitate potrivită, deși întrucâtva blazată. *Nu-i așa (?)* este un ornament verbal intrat în circulație intensă acum vreo opt ani – cam în aceeași vreme cu *mentalitatea*. Acest din urmă produs cultural s-a uzat însă mult mai repede; la „Capșa“, mi s-a părut că se zâmbește câteodată la emiterea acestui sonor pentasilab. Cu toate că *nu-i așa (?)* a pătruns de mult până la cârciumari, factori poștali, brigadieri și picheri de șosele, multe persoane propriu-zis culte tot mai socotesc această interogație parazitară printre trufandalele elegante ale vorbirii subțiri, în așteptarea unei alte noutăți echivalente care va veni nu se știe când și de unde. Trebuie luat aminte că *nu-i așa (?)* nu-i numai o găteală ritmică. Pe deasupra văzută, această inevitabilă grupă se arată ca semnul unui exces de respect către spiritul ascultătorului: nu vreai adică să-i arunci cu prea multă siguranță părerile d-tale în față, ci consulți la fiece pas și pe ale lui. O delicatețe cu totul aleasă. Dar după felul de tot inform al întrebuințării (trenul, nu-i așa? a plecat la 5 – bolnavul a murit, nu-i așa? acum un ceas – aseară, nu-i așa? nevasta îmi zice... de la gară iai, nu-i așa? tramvaiul 15 sau o birjă...), poți lesne înțelege că ai înainte o floare de sonorități ori absolut independente, ori exploatate vizibil spre a câștiga vreme întârzierilor perfide, deși normale ale gândirii comune. Doamna care explica pe Einstein se arăta, din acest punct de vedere, într-o situație cu deosebire nevoiașă: tot discursul său era în evidentă primejdie să se reducă la o serie de *nu-i așa*-uri deznădăjduite.

În total, conversația din vagon și ecoul din coridor, atât de surprinzător acordat situației intelectuale determinate de inovațiile lui Einstein, era un preparat aproape complet pentru a ilustra prestigiul cuvântului în varietățile sale hotărâtoare. Einstein – nu-i așa? – bun-simț: seria era perfectă.

Cuvântul în absolută libertate are, de când se pomenește de societatea omenească, un prestigiu unic. Din vechi vremuri i se cunoaște valoarea propriu-zisă magică; în timpuri mai pozitiviste, acest fel de putere a vorbei a luat tot mai mult caracter ornamental. Ca și alte manifestări ale colaborării sociale, vorba își are, în afară de funcțiunea ei specific practică, una indirectă, în care există ca formă de lux – un pseudolux, pentru că funcțiunea aceasta a vorbirii nu este estetică, ci socială. Costum și găteală. Sistem de semnale sonore, după care sferele sociale convin să se recunoască și să se afirme cu specială afectare de viață intelectuală.

Aproape deodată cu *nu-i așa (?)* a năpădit în vorbirea orașelor noastre o prefacere fonetică care urmează încă să schimbe, cu fanatică stăruință, orice *s* între vocale, sau între *n* și vocală, în *z*. Propagarea acestei înverșunate zăzâieli poate fi obiect de observație instructivă, câteodată și hazlie. Unde a început fenomenul nu știu. Acum cincisprezece ani, asemenea pronunțări ar fi fost taxate și tratate încă drept rostoganisme. Puțin înaintea războiului schimbarea a pornit cotropitoare. La provincialii cu multe treburi în capitală se putea constata, aproape după fiecare întoarcere din București, că sunetul cel nou a pus stăpânire încă pe un cuvânt, rareori pe două deodată.

Este însemnat lucru spiritul de supunere al cetățenilor față cu modele verbale: fără consacrare de la centru, nu cuteza nimeni să treacă de la *azist* și *conzist*, de pildă, la *seziune* și *conceziune*. Acum încă se urmează întocmai, cu un tempo doar ceva mai accelerat. Ultimele consacrări pe care le-am însemnat – *regizor, agreziune, kermeză* – s-au produs la intervale de câteva săptămâni una de alta. Fenomenul este fără îndoială conștient: omul intonează noua lui achiziție cu o îngroșare de glas și cu un complex de convingeri în figură astfel încât să nu te îndoiești că ai în față o persoană care știe ce se cuvine. Toată ființa este pătrunsă de o satisfacție solidă, care spune: sunt la curent, în rând cu lumea care știe. Cu puțină osteneală s-ar putea stabili, de ex., data când au fost luate de mișcare numele proprii, și cred că aș putea spune săptămâna ori chiar ziua în care cunoscuți de ai mei au schimbat numele d-lui general Pressan în *Prezan*, al familiei Rossetti în *Rozetti*. Pentru majoritatea compactă, împotrivire în asemene cazuri nu încape. Dar se întâmplă îndoieli curioase. Am printre rudele mele o rusoaică; familia și prietenii îi zicem obișnuit Sonia. A fost nu demult o vreme de scurtă criză pentru numele acestei fete: unele prietene, mai ales în momente de deosebit afect, au încercat de câteva ori să-i zică *Zonia*. Dar cuvintele străine, cu deosebire numele proprii, sunt câteodată îndărătnice. Schimbarea n-a prins. Mi se pare chiar că s-a râs de ea, cu toate că tinerele persoane care o riscase nu se gândeau să glumească, ci, dimpotrivă, făceau figură dulce și gravă.

Totuși, nici limbile străine ca atare nu sunt absolut apărate contra puterii unor astfel de curente verbale. Nu cred că *azister, inzister* și *sézion*, surprinse de mine în conversație franțuzească delicat bucureșteană, să fie întâmplări unice. Nu-i vorba, această pronunțare, cum am zice „prin noi înșine“, a limbii franțuzești, în situația cu totul respectabilă a țării noastre de astăzi, vine, între frați latini, ca o libertate foarte frumos justificabilă din puncte de vedere înalt culturale.

*

Valoarea ornamentală a cuvântului stă în raport drept cu caracterul meridional al societății. Sufletul meridional este în mare parte o țesătură de vorbe: însăși voința și sentimentul omului de miazăzi sunt esențial împletite în verbalism. Ambiția de a se valorifica verbal este aici cu deosebire iritabilă. Fără îndoială, la orice neam de oameni cuvântul are o specifică putere de sugestie; capacitatea graiului de a transmite sumar voință și mișcări de temperament este, probabil, condiția primă a valorii sale curente. De această zonă practică vorbirea se îndepărtează, în direcții diverse, după intențiile științifice, ori estetice, ori de simplă elocvență, cărora alernativ, câteodată și simultan, vrea să se supună. Culminația activității elocvente este cuvântul în libertate, voluptatea eminent socială provocată de ornamentul verbal. Sociabilitatea excesivă a omului de miazăzi se semnalează aici mai tare ca în orice alte forme de

existență psihică. Este fapt de elementară observație că la noi convorbirea, adică dialogul cu substrat de efort intelectual propriu-zis, reușește greu și rar; în schimb, se discurează neostenit, cu aplecare puternică spre emanciparea absolută a sonorităților verbale.

Hipertrofia caracteristică a vieții verbale dezleagă cuvântul de obligațiile lui intelectuale. Formula, calapodul simplu ritmic, ornamentul fonetic, vocabule consacrate prin mode uneori misterioase sunt exploatate cu agresivă energie, cu un fast violent. Astfel, acel *Z* nou a început și începe la orice progres nou, cu o articulație sensibil emfatică, iar formule ca *nu-i așa (?)* fac pe vorbitor să treacă prin stări de tot vecine cu imbecilitatea patologică.

Din aceste atitudini de plastronare verbală omul trage un capital respectabil de satisfacție imediată și de optimism cronic relativ la persoana lui intelectuală, și tinde, firește, să întreție acest izvor gras de siguranță mulțumită în orișicare domeniu de cultură obligatorie. Politica și diverse forme hibride moralo-literare sunt, prin esențiala lor lipsă de precizie, locurile special prielnice exploatării cuvântului în libertate. Pe aceste terenuri îndoielnice crește cu spor baliverna comună literară. Astfel, un tânăr de rasă elocventă bucuros părăsește studii neplăcute și slab promițătoare de grabnică glorie, pentru a combina cu ardoare formule verbale care-i pot asigura cotă satisfăcătoare la bursa intelectualismului practic. Fenomen banal, dar eminent simptomatic pentru puterea vanității verbaliste: poeziile de dragoste însăși se fac, obișnuit, nu de dragul femeii; motivul hotărâtor este admirația imitatorie pentru calapoade verbale, adunată cu dorința atotputernică a omului de a se publiciza cu orice preț. Nu domnișoara inspiră pe tânăr, ci textul lui Henri de Régnier. Neapărat va întâmpina aici oricine că supunerea către forme tradiționale, estetice ori altele este un fapt din toate vremurile, cu totul general și inevitabil. Dar același oricine uită aproape regulat că de vreun veac și jumătate intelectualul european trăiește sub dogma originalității individuale și se glorifică de ea fără multă discreție. După o sută cincizeci de ani de regim afișat al originalității, simțul real pentru valoarea diferențelor individuale nu pare să se fi subțiat într-un grad care să ne distingă. În modele verbale, imitația ovină pare să se îngroașe în forme din ce în ce mai tâmpite.

Unul din efectele cele mai triviale ale capitalismului modern a fost intensificarea absolută și exterioară a producției. Efectul acesta stă mai presus de orice deosebiri calitative: autocamion, dramă lirică, sonet sau irigator – toate se supun legii de multiplicare la maximum. Astfel, pe când sistemul economic în care suntem strânși împinge cu toată puterea la o acțiune suprem cantitativă, în viața intelectuală persistă, cu veche autoritate, postulatul originalității individuale – o afirmare nu se poate mai categorică a diferențierii calitative ridicate la rang de obligație ideală și normativă. Financiarii, samsarii și comuniștii unifică, în perfectă indiferență, turnătoria de șurupuri cu cercetările de mecanică cerească, poezia lirică cu dactilografiarea unei reclame, și sunt incurabil convinși că pot evalua orice creație omenească exclusiv în ceasuri și minute. Și fiindcă aceste puteri supreme tind să reducă până la anulare problema valorii calitative, se înțelege că majoritatea neutră și compactă, deși urmează prin inerție să postuleze originalitate, se simte bine într-o pastă din ce în ce mai groasă de marda intelectuală, care adesea nu-i diferențiată altfel decât prin multiplicitatea materială și prin celelalte caractere externe ale exemplarului dat în consumație. Iuțeala însăși a producerii și a consumării tocește brutal capacitatea de a simți nuanțele și a stabili distanțele valorilor intelectuale. Cuvântul se dezleagă de reflecție, și verbalismul crește în proporții enorme.

Pentru ca o mișcare contrară și corectivă să fie aici posibilă, ar trebui ca și consumatorii și debitanții verbali să practice arta înceată a cetitului – a cetitului liber de ambiția exploatărilor excluziv ornamentale a textelor. Aici negreșit ne întâmpină alte întrebuințări și valori ale cuvântului decât acele rezumate și maltratate de mine mai sus. Mai întâi, cetitul este o ocupație mută. Se cetește desigur uneori cu glas tare, și aici am putut observa cazuri de o virtuozitate aproape misterioasă, în care se arăta iarăși puterea vastă și multiplă a verbalismului. Am cunoscut oameni care, în fața unor texte cu totul străine de educația lor specială, și prin ele singure foarte grele, găseau bogății și diversități de intonații minunate, care dădeau impresia înțelegerii celei mai sigure. Cu un scurt examen, discret subtilizat, asupra cetitorului, te puteai îndată convinge că omul cetise ca într-o limbă lui absolut necunoscută. Astfel de miracule ale aptitudinii simplu verbale în plina ei înflorire sunt cu putință, cum bănuiesc, curat numai prin mulțimea calapoadelor ritmic sonore care poate umplea capul unui verbalist.

Întrebarea dacă și întrucât a înțeles un text și-o pune foarte rar cetitorul de cultură curentă. De obicei, el admite implicit că înțelege fără condiție orice se tipărește sub oarecare vagi categorii literare. Când n-a înțeles, nu simte că n-a înțeles. Memorează câteva legături de vorbe, inform rupte după inspirația locurilor comune celor mai actual valabile – pentru a le repeta vârtos îndulcite, de pildă, cu vomitive *nu-i așa*-uri.

Scriitorul care-i altceva decât un imitator verbal obligă implicit pe cetitor să se cerceteze pentru a-și evalua capacitatea de înțelegere față de materia și forma scrierii. Fiindcă un asemenea scriitor a plecat doar de la o experiență proprie *neverbală*, și de acolo a ajuns la cuvinte; iar cetitorul trebuie să facă același drum în direcție opusă: de la cuvinte la un cuprins de cunoștințe *neverbale*, pe care trebuie să-l creeze el, cetitorul, urmând și rezistând sugestiilor scriitorului. Un adevărat chin, o strașnică pierdere de vreme – ori mai drept: o lucrare nerealizabilă, pentru un cap plin de sonorități verbale și veșnic îmboldit de o sociabilitate fără astâmpăr. Cum să nu cedezi seducțiilor cuvântului în absolută libertate?

Baza psihologică a mulțimii mari de vocații literare o formează diversele puteri de seducție ale cuvântului, cimentate prin vanități și alte diverse interese libere de orice control specific intelectual. Restul îl împlinesc condițiile pieții. Dar natura n-a înțeles să se oblige a diferenția talente în măsură cu cererile tot mai nervoase ale comerțului modern. Prin enormitatea masei și iuțeala mișcării de producție, platitudinea literară curentă trebuie să apară înfiorătoare. Și spectacolul urmează tot sub auspiciile dogmei care obligă în principiu pe debitantul intelectual să fie original. Iar ca să fie comedia mai desăvârșită, șicul cel mare impune literaților, de vreo câteva zeci de ani, să profaneze doctrine extraaristocratice – Nietzsche, coafat adeseori franțuzește de politiciani literatori parizieni.

Neapărat că infinitele prostii sonore se desfășură cu atât mai provocant cu cât, în mediul considerat, debitul verbal este de la natură mai nemilos.

SAT ȘI MAHALA

Fundătura Orfeu - Fundătura Osiris - Strada Morfeu - Strada Jupiter, a Venerei, a Sirenelor, a Filomelei, a Fortunei — toate aceste se află în București, și-i puțin probabil să fi fost inventate altundeva.

Între originalitățile capitalei române aceste nume de strade mi se par vrednice de considerație. Pitorescul cel mai specific al Bucureștilor este desigur acest pitoresc poetic al numelui străzilor. Petre Ispirescu, culegător tipograf, este cunoscut ca adunător de povești scrise în limbă oarecum populară. Mai puțin cunoscut pare să fie că același tipograf-apostol cultural a scris, tot în limbă oarecum populară, legendele mitologiei antice. Acestea sunt cuprinse în colecția cu titlu duios patriarhal: *Din poveștile unchiașului sfătos.* De dânsele îmi aduc aminte când soarta glumeață îmi scoate în cale un nume de stradă dintre acele scrise mai sus. Părinții capitalei s-au întâlnit la gând și în zel cultural cu tipograful literat; poate s-au inspirat de la dânsul. L-au întrecut evident, prin originalitatea metodei de a strecura cultura clasică în straturile populare — desigur, în primul rând printre gardiști, birjari și factori poștali. Cercetarea rezultatelor acestei întreprinderi de cultură ar fi un subiect frumos pentru o teză de doctorat în istorie și statistică. Pe cât știu, contribuțiile la istoria Bucureștilor, și în special a culturii bucureștene, nu se află a fi prea numeroase. Dar eu, și dintre cetitorii mei acei cari la fel cu mine se emoționează de Fundătura Osiris și de Strada Filomelei, nu putem aștepta concluziile unor cercetări îndelungi și erudite. Există o nerăbdare nobilă de a filozofa asupra lucrurilor care ating interese înalte sufletești, și e nefiresc să înăbușim această nerăbdare de dragul migăloșiei istorice, oricât ar fi ea de respectabilă ca atare.

*

S-a mai făcut în vreun oraș român încercarea de a duce atât de departe cultura clasică prin numiri de străzi cum s-a făcut în București? Și ce deosebire este în această privință între Muntenia și Moldova? Fiindcă problema nu privește decât vechiul regat. La aceste întrebări încă nu se poate răspunde preciz. Numai pentru atât mi-aș lua răspunderea: că meritul inițiativei îl au consiliile comunale bucureștene; și, poate, zelosul culegător tipograf și propagator de cultură în limbă oarecum populară, Petre Ispirescu, bucureștean neaoș dacă el cumva a fost inspiratorul literar al acelor consilii. Sau poate consilierii și tipograful au fost, fiecare pe seama lor, numai reprezentanții spiritului aceleiași culturi specific bucureștene.

Pentru a prețui felul și valoarea acestei culturi în punctul care ne interesează, trebuie știut că numirea străzilor s-a făcut nu numai pentru răspândirea cunoștințelor de mitologie antică, ci mai toate materiile principale din învățământul secundar superior au fost trecute în nomenclatura drumurilor interurbane. Intenția de a instrui populația bucureșteană avea dar un orizont din cele mai vaste. Să luăm seama la exemple:

— Psihologie și morală: Strada Pacienței, a Sapienței, a Plăcerii, a Speranței, a Prudenței, a Servituții (ori intervine aici noțiunea juridică?), a Regenerării.

— Istorie: Strada Licurg, Termopile, Mucius Scevola, Strada Campoducelui! (numele unei dregătorii oarecum străvechi, păstrat într-o cronică dovedită ca apocrifă); Strada Turtucaia (unde s-a mai pomenit atâta obiectivitate istorică?).

— Fizică și cosmologie: Strada Aurorei, a Serii, a Crepusculului, a Ecoului, a Zefirului (la Ecou și Zefir pare c-ar fi și oarecare intenții de poezie lirică delicată), Strada Inundației (fizica aplicată la edilitate științifică).

— Geologie: Fundătura Ghețarului I și II (doi ghețari, ca să se știe că nu-i doar numai unul pe lume).

— Geometrie: Str. Segmentului.
— Astronomie: Str. Cometei.
— Chimie: Str. Glucozei.
— Zoologie: Str. Tigrului, a Rinocerului.
— Filozofie: Str. Timpului.
— Muzică: Str. Lirei, a Armoniei, a Melodiei.
— Religie și estetică: Str. Simbolului.
— Botanică: (exotică) Str. Cedrilor.

Sunt însă nume de strade la care bănuim intenția culturală fără s-o putem preciza. De pildă, este o stradă a Coloniei. Să fie colonie de la colonizare? Atunci ar fi rost pentru o lecție de istoria romanilor, cu anexe patriotice, firește. Dar dacă e vorba de orașul Colonia? Atunci intenția culturală e geografică. În cazul acesta ar fi poate mai adevărat în gustul și spiritul culturii bucureștene s-o numim: Strada Odicolonului... Există apoi o stradă Grațioasă, una Emancipată (așa! Nu cumva: a Emancipării), alta Gentilă, în sfârșit una Rumeoară. Gentilă și Grațioasă s-ar putea înțelege ca motive pentru lecții de estetică cu aplicații folositoare persoanelor de sexul gingaș. Str. Emancipată pare să comemoreze cine știe ce lupte civile după care o parte din mahala s-a eliberat de tirania celeilalte; compară aici Strada Servituții, ai cărei locuitori au fost poate prea lași, incapabili de revoltă. În cea Rumeoară va fi zăcând o idilică amintire a vreunui sentimental părinte al urbei, amator de epitete consacrate în poezia populară.

... Dar eu am făcut lux de interpretare. Cuvintele aceste toate, indiferent de domeniile terminologiei cărei aparțin, au fost alese pentru că sunt cuvinte *radicale*, cum se zice profund bucureștenește.

Asta sparge ochii: Strada Pacienței, a Sapienței și a Segmentului, a Inocenței și a Glucozei, Fundătura Osiris și Fundătura Ghețarului – ăsta e Mitică în delir cultural.

*

Sunt peste toată Europa, cu deosebiri locale felurite, două straturi de cultură: una este cultura țăranului, alcătuită din elemente preistorice și istorice foarte vechi. Ea este răsfrângerea vie a unor vremuri de mult trecute. Cealaltă cultură este a boierilor și a burgezilor autentic instruiți, cultura orășenilor cărturari.

Fiecare din aceste feluri de cultură își are prestigiul specific. Cultura țăranului are prestigiul vechimii, este curată, naivă, închisă în ea însăși. Farmecul ei straniu îl dă tocmai închiderea aceasta exclusivă în vechimea ei. Cea orășenească are prestigiul luptei neobosite a speciei cu greutățile pe care neîncetat i le pune înainte experiența cea fără capăt. În izbânzile și înfrângerile spiritului stă farmecul viu al culturii acesteia. Dar între sat și cetate stă mahalaua: truda sterilă de a imita cultura urbană adevărată. Produsele de cultură cele mai dizgrațioase, caraghiosul intelectual și estetic în formele cele mai umilitoare pentru specia umană acolo se zămislesc, la mahala. Românii au avut până spre sfârșitul secolului XVIII o cultură urbană cam de treapta celei apusene din veacurile X–XIV. Și, fără creștere normală, au sărit în al XIX-lea secol. Negreșit, fenomenele specifice culturii de mahala trebuiau să se arate cu deosebire în capitală, unde importul de cultură se făcea cu nemiluita. În București cu deosebire trebuiau să se fabrice modelele lui Caragiale cele mai caracteristice. Vor fi fost în joc, afară de această cauză de ordin social, și motive hotărâte de natura psihică a populației muntene, vreo vanitate agresivă specifică acestei populații? La aceasta vor avea să răspundă demografii.

Atât însă trebuie amintit, că moldoveanul Creangă, după ce a învățat carte orășenească, și-a păstrat întreg sufletul, gândirea și vorba țărănească. Iar *Unchiașul Sfătos* de București zadarnic îngrămădea țărănisme și arhaisme în bazarul lui de cărturar târgoveț, fiindcă fără veste i se întâmplă să zică, în plină poveste populară, că „Neagoe era *curagios*", și să facă propagandă pentru cultura vitelor; să scrie, într-o povestire istorică despre oastea moldovenească, că avea „*spirit* și inimă". Același *Unchiaș Sfătos* de București caută inscripții pe la biserici, polemizează politic cu „Adunarea Națională", cu subprefecți și notari, vorbește de diligența care pune în legătură „centrul județului" cu nu știu ce orășel, e nemulțumit de popas, deoarece „*stațiunea* fiind mică, *n-ai unde să-ți pleci capul (!)*", se plânge întocmai ca la sala de întrunire împotriva „*oamenilor noștri de la stat*", și insistă, din zel foarte cultural, asupra „*spiritului de propășire*" și asupra „*boldului* (așa!) *de propășire*" în provincia românească. În sfârșit, regretă din suflet că tovarășii lui de călătorie își bat joc de

credulitatea unor țigani, și nu se gândesc că și printre acești „nenorociți" se poate găsi un „*cap primitor de propășire*"... De altfel, tot ca Unchiaș Sfătos, Ispirescu scrie, în cea mai pură bucureșteanească: ochii mi se izbește...

Capacitatea artistică a țăranului Creangă și incapacitatea apostolului-tipograf bucureștean n-au desigur nimic a face cu deosebirea pe care vreau să o arăt aici, căci nu talentul celor doi e în discuție, ci stilul, adică spiritul lor.

Amândoi sunt reprezentativi.

Unul a rămas, cu toată învățătura de carte, figură curată a unei culturi de sine stătătoare. Pe bucureștean, zelul său literar și moral, oricât de onest, nu l-a scăpat de schimonosirea inevitabilă și respingătoare proprie cultivaților de mahala.

SPRE VIAȚA UȘOARĂ

Nu demult scria un pedagog – i-am uitat numele – că trebuie să bați copilul îndată ce-ți vine să-l bați. Iritația care-l făcea pe copil să te supere și supărarea d-tale își găsesc astfel soluția naturală și salutară. Oprirea acestui curs normal al lucrurilor nu-i decât o anomalie vătămătoare, printre atâtea altele născute din așa-numita viață civilizată. Nervozitatea modernă ar fi, zicea pedagogul, puternic nutrită prin înăbușirea sistematic generalizată a unei asemenea porniri eminent umane, strict respectabilă ca atare.

Desigur nu exagerez spunând că toți cunoaștem din experiența intimă setea de a lovi; mulți dintre noi, voluptatea loviturii date. Este evident că operația trebuie să aibă cu atât mai bun efect asupra nervilor cu cât ești mai asigurat că vei rămâne până la sfârșit în rol activ; altfel, tratamentul poate duce la complicații pernicioase nu numai nervilor, ci și altor organe prețioase. În cazul copilului succesul este special garantat, superioritatea fizică fiind aproape absolut asigurată educatorului. Eu însumi am neglijat până în momentul acesta să-mi întreb copiii dacă anume gesturi ale mele, paterne și naturale, pe care au avut ei să le înregistreze în frageda copilărie, au făcut sistemului lor nervos, în afară de momentana emoție derivativă, vreun bine esențial și durabil. Dacă cumva n-au avut decât decepții în această privință, atunci, cu voia publicului, îi rog aici, în fața lumii, să mă ierte; ceea ce vor și face, cred, fiindcă procedura mea solemnă nu-i poate lăsa nesimțitori. Luați seama, vă rog, aceasta nu-i o simplă explicație în familie, ci, după cum se va vedea îndată, un paragraf cu deosebire semnificativ în discuția unor probleme de însemnătate universală.

Cât privește nervii mei, n-am aflat nici un folos pe urma acelor fapte prompte și răsunătoare. Din contră: iritația simplă și superficială dinaintea faptului era înlocuită cu una complicată, pătrunzătoare, care mă mina îndelung. Ceea ce dovedește, probabil, că sunt un perfect degenerat; notez aceasta în interesul celor cari sunt ca mine. Foarte puțini, desigur – pentru binele patriei noastre și al omenirii întregi.

În adevăr, despre noi, europenii din sud-est, nu se poate zice că ne-am stricat nervii oprindu-ne pornirile vioaie înainte de a-și fi dat roadele palpabile de care vorbim. Terenul nostru sufletesc este tot așa de binecuvântat în acest domeniu ca și pământul nostru negru, vestit, ah! odinioară, pentru grânele sale. Sosirea în București era pe vremuri o delectare aleasă pentru contemplativii cari veneau din Apusul depărtat. După zumzetul surd și tern al gărilor occidentale, te chemau la viață dintr-odată ecourile strașnice ale Gării de Nord. Dumnezeule, ce splendide mitralii de sudălmi, ce apostrofe, ce ghiontuieli și câte alte manifestări dramatice, din culoarul vagonului de dormit până la picioarele monumentului din piațeta debarcării! De sus în jos, strict ierarhic, treceau leit-motivele cu trompetică sonoritate, prin dezvoltări și agremente după temperament și clasă socială, de la clientul ursuz și autoritar, prin hamali, gardiști, birjari, până la țigănușii de pe scările din spate. Firește, culminația sonoră era la cei de jos; maximul de vitalitate trebuie să fie în rărunchii națiunii. Acolo reciprocitatea replicelor e nesecată, concertul ajunge la complexități de o neînchipuită savoare... Ce program de poem simfonic, pentru tinerii maiștri români! Dar această schiță este numai o icoană din trecut; astăzi atenția noastră este prea blazată pentru a se mai lăsa trezită de asemenea mărunțișuri delicate.

Ferească Dumnezeu, nu cred că orice emoție se descarcă, la noi, în palme și alte varietăți din sfera comunicărilor extreme, dar aproape orice emoție duce la zbierăt, și doar avem natură emoționabilă! În tot cazul, semnele temperamentului nostru sunt din cele mai favorabile.

Acest dramatism robust nu înseamnează numai că suntem, din mila istoriei, rămași mai aproape de starea naturală; el corespunde și caracterului fundamental al societății noastre, care-i, de sus până jos, aristocratică. Aristocratul se distinge prin aptitudinea de a comanda; iar comanda, în plina ei înflorire, alunecă lesne spre procedările simple și liniștitoare de nervi de la care am pornit. Aici intervine totuși o deosebire de vechime: aristocratul proaspăt este pur și simplu grozav; iar la noi circulația socială a fost așa de liberă, încât lumea noastră mișună de comandanți ridicați repede din grade tare inferioare și cari, se înțelege, se manifestează cu exces. Suntem foarte individualiști, zic oamenii cu carte. În vorbirea simplă exclamăm, gândind același lucru unii de alții: ce strașnic mitocan! Iar sexul gingaș, ciripește: *tout m’est du.* Delicios – însă tot acolo vine.

Față de această realitate socială, mă feresc cât pot de compatrioții acei cari, deunăzi, cu prilejul unei recolte ceva mai bogate de argumente pugilatorii în viața noastră publică, se ziceau scandalizați: sunt desigur niște vajnici ipocriți, dacă nu cumva niște subversivi cari au pus gând rău energiei noastre naționale. Să luăm seama: ne găsim la o cotitură a istoriei. Această formulă, putem zice: genială, a cotidianelor noastre nu se va repeta niciodată destul. Și această cotitură memorabilă deschide tocmai o strălucită carieră bătăii. Ar fi și de mirare să nu fie așa. Războiul a sporit colosal prestigiul lovirii fizice. Este un punct câștigat: fiindcă argumentul cel mai firesc, cel care ispitește mai tare, care vine în gând mai iute oamenilor celor mulți este numai acesta. Adorabil de simplu, surd sau trosnitor, te face să-ți tresară măruntaiele de plăcere când îl aplici, de sete de a-l întoarce majorat când îl primești.

Toată creația teoretică a veacurilor, orice știință și întreaga logică sunt aberații monstruoase față cu această unică expresivitate originară. Mai întâi, gândirea este perversitate. Este un chin absurd să-ți clarifici idei, o trudă groaznică să le așezi pentru a le putea trece în mintea altuia. Este o tortură să distingi nuanțe, să observi schimbări, să fixezi fapte, să generalizezi raporturi. Pe câtă vreme să dai o singură palmă zdravănă este o desfătare superbă, minunea bruscă și divină care te liberează de încurcăturile exasperante ale reflecției. Palma rezumă stilul epocii: are concizia expresionistă și spontaneitatea bergsoniană. Este *une donnée immédiate*, emanciparea mândră de mizeriile ridicule ale inteligenței... În Bergson și Nietzsche inteligența singură s-a declarat pernicioasă și, pocăită, s-a robit impulsivității pure. Noi, în partea locului eram de mult luminați în această privință; dar confirmarea filozofică a unei practice oarecare nu-i niciodată lipsită de eleganță. Generațiile viitoare se vor dispensa probabil de asemenea lux, care pe noi, oamenii vechi, ne atrage încă.

Singură violența realizează sinceritate absolută, fiindcă distruge radical miorlăiturile sentimentale și mofturile intelectuale din care-i țesută suprafața obișnuită a sufletelor. În această privință se stabilește chiar o proporție interesantă: superdelicații de meserie, care-și exploatează ostentativ sensibilitatea, sunt adeseori brute desăvârșite. Fenomenul este cu deosebire frecvent și ușor observabil la parveniți se înțelege; și sunt societăți întregi cu suflet de parvenit. Cunosc grațioase persoane, *d'une sensibilité exquise, qui n'aiment que ce qui est fin, le fin du fin*, care plesnesc și ghiontuiesc, îndată ce le vine bine, cu o ușurință și o vervă demne de cel mai nealterat rural.

Dacă semnele nu înșeală, lumea a luat, sigur și harnic, drumul mântuirii. Pe încetul – și nu prea încet – vom scăpa de povara chinuitoare a civilizației, cu înfrânările sale iritante și strâmbăturile care neapărat se nasc din atâtea opriri, abateri și subtilizări a pornirilor celor mai naturale. Nu vedeți cum însăși materialitatea civilizației, toată urzeala aceasta de fleacuri friabile provoacă setea noastră sănătoasă de a sparge? Întreg aparatul tehnic, toată această complicată canalie de sticlă fină ori groasă, de porțelan străveziu, de lame, fire și cuișoare metalice, exasperează curat numai prin dimensiile și articulațiile sale mofturoase, încurcă sfântul nostru spațiu, își bate joc de vioiciunea mândră a mișcărilor noastre naturale. Toată mecanica aceasta, care se rânjește asemenea unui dobitoc perfid, este nervilor noștri o zădărire, o ofensă în orice clipă. Ce calm și senin trebuie să fi fost Strămoșul, în peștera lui plină de poezie, de băligar și de suflu mistic, unde nu vedea decât un topor și trei cuțite de piatră! Și superficialii se miră, ori se indignează chiar, când nobilul legionar în campanie pulverizează cu nesațiu toate pernicioasele nimicuri câte nu-i încap în sac și în tureatca cizmei...

În vremurile de adevărată înțelepciune, cărturarii cuminți au priceput că tehnica este de la diavol. Adâncă pătrundere! Au trebuit multe veacuri până când tu, deliciosule Bergson, să pui capăt rătăcirii, strecurându-ne în suflet, cu finețea ta elegantisimă, acest adevăr vechi și profund: mecanica este fructul inteligenței; inteligența falsifică tot ce atinge; ea este esențial inferioară, plebee și, în fond, stupidă... Eram un intelectual de modă veche, robit prejudiciilor pozitiviste. Neuitată îmi este clipa în care am spart primul pahar, aruncându-l cu necaz în tavan; pot zice că atunci m-am deșteptat de-a binelea din somnul raționalist în care zăcusem atâta vreme; atunci sugestiile subtile ale profetului intuiționist și-au dat rodul dintr-odată. Și am înțeles, prin „elan vital", adevărata constituție a sticlei, și m-am luminat de ce lecțiile domnului Poni asupra siliciului îmi păreau aride și oarecum ostile. Ca toate pretinsele științe, chimia tradițională se dovedește a fi un sistem fals, nenatural, protivnic instinctelor, singure creatoare de adevăruri superioare. Notele rele pe care le-am luat la acest obiect și la altele înrudite cu dânsul mă consacră martir al adevărului: glasul sfânt al instinctului striga în mine contra pozitivismului clasic.

Violența sistematică între oameni și violența asupra inutilităților absurde ale tehnicii: acesta va fi începutul propriu-zis al vremurilor nouă, al vieții normale și ușoare. Dar violența este numai o aripă a nobilului front; cealaltă este misticismul. Duhul blândeții în care se îmbracă acesta ne face să uităm lesne înrudirea lor profundă. Amândouă aceste metode elementare de viață se nasc din osteneala inteligenței, din resentiment împotriva greutăților complicate ale tehnicii intelectuale și manuale. Pofta irezistibilă de satisfacție simplă, imediată, ușoară, este cuibarul în care clocesc deopotrivă misticismul și violența. Sufletul primitiv se răzbună, animalul vrea să muște, să urle, să se scarpine, să moțăie și să viseze, așa cum îi cere viața profundă a măruntaielor.

Între toate greutățile neînțelese care apasă omul civilizat, cea mai nesuferită, poate, este acea științifică; nici o alta nu-l supune la o așa puternică denaturare. Să desfaci atenția cu totul de apetiturile elementare, fiziologice ori sociale, pentru ca s-o fixezi asupra existenței lucrurilor, independent de raporturile acestei existențe cu dorințele și nerăbdările tale, este o faptă fundamental perversă. De aceea, omenirea normală, poporul, ca și boierii, disprețuiesc, mai mult sau mai puțin politicos, aceste apucături, le tratează de curiozități și râd de dânsele. Boierii sunt ocupați să domnească, poporul râvnește să le ia locul, între aceste tabere, absorbite de funcțiuni așa de serioase și conștiente de importanța lor, stă omul teoretic, tolerat foarte de sus și protejat fără exagerare, câteodată urât, totdeauna nițel ridicul. Atitudinea teoretică este jignitoare și subversivă, fiindcă-și permite să se îndoiască și să critice, fără nici un respect de puterile societății, fără frică de efectele îndoielilor și negațiilor sale. Adevăratul tip teoretic are o rezistență intelectuală supărătoare, este dar puțin sugestibil, nu formează ușor masă și-i greu de disciplinat. Însemnați că omul normal modern, încurcat de rezultatele palpabile ale tehnicii, și-a făcut numaidecât formula de consolare: nu în capul și în laboratoriile savanților, ci în atelierul și la masa tehnicianului practic se fac invențiile utile, se creează valori serioase!

Evident: omului normal procedura științifică trebuie să-i apară ca o șicană absurdă, ca un moft pueril; concluziile ei sunt obișnuit fragmentare, complicate, fără utilitate imediat palpabilă, și mai cu seamă, neinteligibile, îl plictisesc deci mortal. Știința începe a trezi publicul atunci când promite să repare în zece zile plămânii cei mai găuriți de oftică, să dea legătură comodă cu planeta Marte și capacitate de flirt consecvent septuagenarilor, sau să învie morții cu injecții de adrenalină. Apoi, se înțelege, trage fiecare cu urechea când prin culoarele laboratoriilor miroase a rost de afaceri. Dar atenția și înțelegerea ajung la paroxism când vine vorba de comunicare directă cu răposații, de ploaie cu flori și fructe din lumea cvadridimensională, ori când spiritul actual al unui financiar se restrânge amabil și face loc, în corpul d-sale, spiritului transcendent al lui Caragiale. Ce profund idealist și dezinteresat trebuie să fie fondul naturii omenești, deoarece chiar genii eminent practice cad sub farmecul nobil al spiritismului!... Și în care parte este cursul valorilor mistice atât de ferm ca la anglo-saxoni? Unde-i centrala Burselor religioase, unde se trag atâtea candide cecuri asupra infinitului ca la dânșii? Aștept din zi în zi ca această minunată combinație de geniu practic cu geniu mistic să organizeze o Bank of religious business[5], cu ghișeuri perfect amenajate, pentru Astral, Prana, Kama-Rupa, Manas, Budhi, Atma...

Să nu uităm că astăzi energia și ordinea britanică fundează o rațiune socială împreună cu Asia, cuibul neistovit al religiilor, ca și al molimilor și verminei! Acolo, în sfânta Indie, venerabila Annie Besant, în relații directe și cotidiane cu Ființa Supremă, cultivă, liberă de scrupulele nesănătoase ale inteligenței pământești, spanacul mistic, tropical, colosal, și îngrijește cu zel evlavios de circulația promptă și îmbelșugată pe piața universală a acestei minunate plante depurative, cu care se vor curăți radical spiritele de otrăvurile științei și filozofiei oficiale, cu care poate se consolează chiar corpurile de lipsa tot mai mare, pe piața materială, a comestibilelor vulgare.

Este fără îndoială o fericire sigură și absolută să frecventezi personal Cauza cauzelor, ori cel puțin să cunoști exact numărul, figura, culoarea și reședința ființelor sublime care poartă corespondența între Dumnezeu și oameni, să pătrunzi începutul și sfârșitul tuturor lucrurilor prin simple permutări de litere și cifre din *Biblie*, să analizezi și să reconstruiești realitatea fizică, mai ales pe cea metafizică, numai cu ajutorul lui 7 și al multiplilor lui. Ce excursie delicioasă și reconfortantă prin tot domeniul experienței și dincolo de hotarele sale, numai cu câteva vorbe și cifre în minte, ori mai bine fără nimic, în stare de pură inocență intelectuală, ca un dulce îngeraș! Ce știință minunată, totdeodată profundă, ușoară, amuzantă și imediat utilă! Orbi și perverțiți acei care ne chinuiesc copiii și tineretul cu programe clasice, reale, moderne, cu licențe, doctorate, examene de stat. Învățați generațiile tinere numai multiplii lui 7 și lăsați-le să mediteze singure (ori mai bine, perechi-perechi de ambe-sexe), la sânul inspirator al naturii aparente, pentru ca să pătrunză tainele naturii ascunse, prin „intuiție“ și „elan vital“, spre gloria „evoluției creatoare“!...

Slavă, închinare și mulțumire veșnică războinicilor feluriți, dar legați prin firească solidaritate, bătăuși, haiduci, polițiști, mândri legionari, vouă, preoți viguroși ai violenței sfinte și eterne! Recunoștință și pomenire până în vecii vecilor lui Nietzsche, profetul sublim și convulziv, grațiosului Bergson, simplei și dulcei Annie Besant, tuturor teosofilor, antroposofilor, magilor, șamanilor și cabaliștilor, geniilor entuziaste ori subtile care ne-au dezrobit din lanțurile inteligenței hapsine, ne-au spălat sufletele de venin raționalist, ne-au aruncat în danțul superb al instinctelor și al intuiției!...

Cetitorule, te rog, dacă nu ți-ai luat încă definitiv rămas bun de la inteligență, privește și judecă o ultimă dată, după regulele ei învechite și anulate de modernismul care te ademenește cu toate formele șicului irezistibil, privește figurile care populează astăzi localurile de lux; uite-te la burdufurile de seu care chiftesc prin dancinguri, în sleeping, în restaurantele delicate, în limuzine de marcă mare, și spune-mi dacă în slabele licăriri de suflet care clipocesc sub pleoapele lor porcine nu se vede clar osteneala profundă a dobitocului de a sta, artificial, pe două picioare, și că de-abia se țin să nu se lase, natural, în patru labe! Poziția solidă și firească, baza adevăratei vieți intuitive, normale și ușoare.

CIOMAGUL CANDID

Tânguirea împotriva ilegalismului, când amar jeluitoare, când țipăcioasă, este un loc comun românesc. Negreșit, plângerea pornește, regulat, contra autorității, fiindcă autoritatea este aceea care face ilegalismul palpabil. Așa cere, de altfel, și lupta politică, cu tactica ei simplistă. În teorie însă, și dacă lăsăm la o parte separația care se face, vulgar și practic, între autoritatea constituită și societatea unde se naște și hrănește această autoritate, problema ilegalismului apare mai puțin comodă.

În felul lor, românii au realizat o lume de supraoameni. Nietzsche a venit prea târziu și inutil, pentru noi. Pateticul filosof ar fi fost umilit să cunoască realitatea noastră socială. Există în stilul nostru național și cotidian, un element de o sonoritate simptomatică: este emfaza cu care invocăm, în ocazii nu totdeauna grave și nici măcar solemne, autoritatea propriei noastre persoane. *Mie,* îndrăznești...?! – *pe Mine* vreai să...?! – Am să-i arăt *Eu*...! – *cu Mine* nu se...! E, fără nici o îndoială, ton de suveran. Suveran fără etichetă; în stare naturală. Așa dar cu atât mai impunător. Pentru a sublinia distanța, i se opune lui *Eu, Mie, pe Mine* – un *mă* umilitor, încununat adesea cu o salvă de formule, furios colorate, asupra originii și altor iremediabile inferiorități ale celui pe care-l zdrobim sub autoritatea noastră elementar cotropitoare. Și izbucnirea elocventă se sfârșește – tot în stil autocritic – cu clasica făgăduință de palme, picioare, rupere de urechi, și alte sancțiuni pipăite de grad și mai înfricoșat.

În această particularitate stilistică se descopere plastic ilegalismul ca morav și caracter distinctiv al societății noastre. Întrebuințarea foarte grabnică și atât de naturală a emfazei autocratice în viața curentă este semnul unui individualism superb. Ne stăpânește normal avântul de a ne considera, fiecare și imediat, ca izvor suprem de autoritate special coercitivă. Suntem gata să legiferăm în scurt și din proprie putere. Raționalitatea înceată a dreptului obiectiv și general obligator este cu desăvârșire antipatică temperamentului nostru radical aristocratic.

Spun ziarele că profesorul Matei Cantacuzino, aflând sfârșitul violent al prefectului poliției din Iași, a vărsat lacrimi; fapta tânărului student clătinase brutal icoana în care veneratul jurisconsult își fixase credința despre blândețea și răbdarea neistovită a sufletului românesc. Îndrăznesc a crede că această imagine tradițională de supunere blajină este de o proveniență și unilaterală și naivă: ea rezumă, probabil, însăși mirarea clasei stăpânitoare față de răbdarea nesfârșită a clasei supuse, – și supuse oriental, adică la discreție.

Avem a face cu o iluzie patriarhală și patriotică; și asemenea iluzii sunt destul de puternice pentru a înșela până și spiritul unui legist cu deosebire ager și experimentat. Supunerea mută a unei clase robite a fost luată drept caracter al societății întregi și stilizată cu poetică duioșie. În realitate îndârjirea emfatică este un semn izbitor în toate clasele noastre: el învederează un individualism anarhic, inevitabil într-o lume prea puțin deprinsă cu viața legală.

Pentru violență noi, în majoritate, avem o simpatie candidă, care ușor ajunge la adorație. Nu însemnează nimic, în principiu, că până azi practica însăși a violenței s-a mărginit la geamuri și capete sparte, la bărbi smulse, la pumni și ciomege – aplicate unei anume clase, sau unui anume neam. În ce privește distribuirea violenței, detaliile din 1907 au arătat că distincțiile confesionale se anulează grabnic odată ce pornește în plin răzvrătirea unei clase. Încă de pe atunci decepția a fost amară și gravă, pentru că oamenii noștri așteptau că bătaia se va da pe naționalități. Răsculații însă n-au ținut seamă deloc ori prea puțin de această așteptare patriotică. Acum, jocul cu speranțe de bătălie națională urmează: ceea ce dovedește că fatalitatea istorică nu îngăduie ca oamenii să tragă foloase din pățanii chiar cât de deochiate.

Fără îndoială este astăzi un amănunt nou în istoria violenței la noi: n-a mai fost pumn ori palmă, ci foc de revolver – și îndreptat asupra unui funcționar superior. Avem alarma noutății, – și o nedumerire foarte instructivă și aproape amuzantă. Lovitura e antisemită; ar fi prin urmare caz de bucurie, dar a fost dată asupra unui funcționar român, și aceasta încurcă lucrul. Antisemitismul devine incomod rău pentru români chiar, de unde până acum fusese un sport ușor și oarecum politico-higienic. În adevăr, întâmplarea aceasta pune capăt unei epoci de violență frivolă în care am huzurit atâta vreme cu excepțiile, în definitiv destul de rare, ale răscoalelor țărănești. Tocmai în gravitatea faptei zace, poate, un germen bun. Deoarece candoarea ilegalismului nostru tradițional se îngrășa bine și din frivolitatea vieții noastre publice: violențele politice erau fapte de băieți fără pedagog sau de boieri după chef. Acum locul chefului bătăuș îl ia actul grav; farsa brutală e dată la o parte de drama posomorâtă și îngrijorătoare.

Mai înainte tragedia, de natură publică ori privată, era particularitate rurală; violențele orașului erau îndeobște tarasconade, mai mult ori mai puțin plictisitoare ori amuzante. Acum începe surtucarul a fi sângeros. Și aici însă noutatea e numai de grad; pornirea simplist autocrată de a-și face singur dreptate există din vechi, deopotrivă în oraș ca și la sat... Poate că teama să nu cădem din emfaza violenței comice în cea tragică ne va îndemna să medităm asupra ilegalismului adânc înrădăcinat în noi toți, înzorzonat câteodată cu flori de stil patriarhale despre blândețea ireductibilă și concilianța fără margini a „poporului" nostru.

REVOLTA CONTRA ISTORIEI

„Oamenii mari sunt necesari, vremea lor este întâmplătoare“, a zis Nietzsche în superbă formulă romantică. Mai târziu, hipertrofiat de paralizia generală, își exaltă gândul asupra lui însuși: „secolele or fi ceară în mâna mea“.

Acest erudit „défroqué“ a părăsit tagma filologilor trântind, cum zice, ușa după dânsul, a atacat cu vehemență de transfug iluminat spiritul și opera istorică a veacului său, fără să ia seama cât de mult îl stăpâneau credințele și visele umaniste; și poate cele mai copilărești dintre toate. Elevul mânăstirei protestante Schulpforta, pepinieră de filologi, camaradul renegat cu dușmănie de Wilamowitz și cu dragoste de Erwin Rohde, își alcătuise, cu adevărat umanist, o filosofie a istoriei din istoricii, încă mai mult poate, din tragicii antici. Ideile lui sunt, în această privință, rodul unei poetizări originale și violente a eroilor legendari din drama greacă, a oamenilor celebri naiv dichisiți de biografismul tendențios al clasicilor. Prinsă în dogme de filolog clasic și în imagini prestigioase de poet, gândirea lui Nietzsche a rămas până la sfârșit nevârstnică. El vedea oamenii celebri și lumea din jurul lor după chipul eroilor și al corurilor de tragedie. Activitatea și pasivitatea istorică, el le despărțea în chipul cel mai simplist posibil.

Dar, în general, mintea literatului imaginează greu, adeseori fals, structura reală a vieții istorice. Fiindcă e lesne în literatură să faci ce vrei, sau aproape, literatul conchide simplu că în politică omul „mare“ face orice-i trece prin cap. Este cel puțin discutabil, chiar dacă în literatură și în arte se poate reveni efectiv la forme vechi, numai prin simpla putere a talentului, cum se zice. Probabil că nici în domeniul acesta al luxului celui mai liber și copilăresc, reînvieri întocmai ale stilurilor trecute nu sunt realizabile. Încercările de acest fel sunt sterpe, duc la parodie involuntară ori la pastiș bizar. Oricum, viața politică și socială nu se poate plăzmui din inițiativa fantaziilor individuale. În fața aforismelor celebrului filolog-poet, se cuvine să punem vorba unuia care știa de aproape ce-i politica. Bismarck zicea: *unda fert, non regitur*; și pe el, cel puțin, nici un om întreg la cap nu-l va suspecta de slăbiciune pentru concepția democratică a istoriei.

Înțelegem însă că o clasă stăpânitoare, în primejdie să-și piarză situația, trebuie să iubească cu deznădejde filosofia care, oricât de orbește și oricât de fantastic, îi promite viață lungă, și prosperă, dincolo chiar de marginile pe care i le-au prescris condițiile istorice, și oarecum în contra acestor condiții. Filosofia istoriei, nu inventată, dar strălucit poetizată de Nietzsche, poate fi înțeleasă ca fenomen de apărare burgeză. Această clasă, în delirul unei crize grele, e setoasă de a reînvia orice trecut, ca trecut, și ca garanție pentru fixitatea puterii sale; și e dornică să crează că o reînviere a trecutului e o chestie de voință, atârnă de silințele oamenilor *tari* în care speră, pe care-i așteaptă, îi caută, îi inventează cu nervoasă și puerilă nerăbdare. Astfel în burgezia mare se poartă, ca supremă eleganță, monarhismul și diverse ortodoxii religioase.

Când un profesor de literatură sau un diletant rămas pe dinafară de cursul viu al vieții literare se încântă pe sine ori speră să-și fericească prietenii cu tragedii clasice de proprie fabricație anahronismul este prea de tot secundar și se anulează ușor și fără durere. Anahronismul politic și social e lucru grav și costă scump. Și printr-un joc logic, dar de o ironie diabolic pitorească, anahronismele spre trecut se fac tot mai violente și deochiate, pe potriva anticipațiilor pe care vor să le impună istoriei revoluționarii extremi. Sunt atunci momente de rivalizare teribilă; dreapta se zbate în utopia trecutului, stânga în cea a viitorului. Iar demonul istoriei pare să-și fi pus la cale o bătaie de joc statornică: această întrecere nebună în utopii el o rezolvă, fără excepție, printr-o realizare mediocră, care e ca un duș deopotrivă batjocoritor pentru cei doi concurenți, înfierbântați de așteptări direct opuse și egal amăgitoare. Fără metaforă: viața politică este tărâmul voinței și al instinctului; când această viață trece printr-un maximum de intensitate, voința izbucnește în toată stupiditatea ei constitutivă.

Este filosofic și distractiv să înțelegi că Nietzsche, poetul desperării burgeze, avea despre oamenii mari și viața societății aceleași idei, adică aceleași vise naive care se perpetuează din străvechi timpuri în masele populare, oricare ar fi ele, conservatoare ca și sovietice. Cei doi vrăjmași, deopotrivă răzvrătiți contra necesității istorice, unul cu deznădejde, celălalt cu nerăbdare, se zbat în convulsiile unui profetism imbecil și popular. Aristocrată autentică e singură știința. Dar ea nu dă decât nuanțe, rezerve și temperări. E radical inaccesibilă maselor, poeților și — oamenilor tari.

BURGEZIE ROMANTICĂ

Acum de curând un ziarist german, Werner Mahrholz, scria în vestitul cotidian berlinez *Vossische Zeitung* despre criza burgeziei. Scriitorul constată că această clasă, pe care războiul a aruncat-o într-o prefacere radicală mai mult decât pe oricare alta, a avut puterea să reziste cu succes spartachismului și să realizeze „statul burgez“ care, după logică, ar fi trebuit să ia ființă acum treizeci de ani, odată cu domnia lui Wilhelm II. În afară însă de acest rezultat palpabil, burgezia germană arată o dezorientare profundă. Mahrholz vorbește de romantismul acut al acestei clase, care se îmbată de amintirea trecutului și-l poetizează fără măsură. Dar romantismul acesta se lovește de experiența amară a degradării economice. Zbătându-se între visul aurit al trecutului și cruzimea realității de astăzi, burgezul german nu e în stare să înțeleagă marile inovații politice pe care le trăiește. În spiritul său persistă amestecul incoerent de divagări fantastice și pretenții economice brutale care-l caracterizau în timpul războiului.

Sub domnia lui Wilhelm II stăpânea, în diversele sfere ale burgeziei, un puternic avânt economic, combinat cu un fel de „estetism“ în care se adăpostea lipsa totală de interes și inițiativă politică a clasei întregi. Neputința politică ascunsă sub acest estetism făcea să dureze contrazicerea fundamentală a societății germane: un stat burgez în structura lui reală urma să fie stăpânit de o „castă militară feudală“. Iar în momentul de față, burgezia și, îndeosebi, burgezia mare dorește și speră întoarcerea acestei stări de lucruri. Ea crede în reînvierea acestor forme feudale, fără să se gândească la contrazicerea dintre zdruncinarea economică a țării și persistența unor asemenea forme. Astfel burgezia stă oarbă în fața catastrofei sociale care caracterizează epoca noastră. Clasa aceasta își pierde tot mai mult independența economică, se proletarizează cu alte cuvinte, și în aceeași vreme visează un vag neofeudalism.

Astfel se prezintă starea de spirit și situația de fapt a burgeziei germane.

Cred că tabloul poate fi precizat și pentru luminarea altor burgezi.

Romantismul de care vorbește ziaristul german nu-i un simplu derivativ moralo-literar. Dorul acela după trecutul aurit are o semnificație serios „burgeză“: este regretul după rentele pierdute. Înțelegem bine de ce trecutul acela puțin îndepărtat este așa de poetizabil. Un plus de drepturi politice, o constituție democratică republicană, legi electorale, legi de presă și paragrafe confesionale cât mai largi, nu consolează de pierderea confortului economic. Neofeudalismul, de care burgezul e îndrăgostit cu atâta foc, cuprinde în el făgăduința unor venituri la adăpostul cărora s-ar putea visa fără amărăciunea pe care trebuie să o înghită burgezul cu fiecare insuflare de aer libertar. Și nici că s-ar putea să fie altfel. Dacă s-ar fi surpat numai „casta militară feudală“, dacă o asemenea deplasare pur politică ar fi fost cu putință, burgezia germană ar fi salutat republica cu ireproșabilă frenezie, și cu strălucit avânt s-ar fi aruncat în viața politică. Atunci criticii sociali n-ar fi avut cum s-o mustre că nu înțelege profunda semnificație socială a momentului, nici n-ar fi trebuit să o îndemne a sălta de bucurie privind începuturile unei lumi noi, de pe acum chiar plină de ademenitoare făgăduințe.

Rentierul și întrucâtva orice intelectual pe care statul vechi burgez îl hrănea pentru ca să practice o profesie de lux, se găseau, față de visteria acestui stat, într-o situație asemănătoare aceleia pe care, sub vechiul regim, o avea nobilimea franceză față de caseta regelui unde se vărsau mai toate veniturile țării. Războiul însă a aruncat statul vechi burgez în faliment; pensionarii lui, adică rentierii și salariații săi cu profesii de lux, trebuiau să fie cei dintâi și cei mai rău loviți. Grija cea mare a statului prins în criză era satisfacerea uvrierilor îndârjiți care aveau în mâna lor întregul aparat tehnic al țării.

Probabil că suprimarea rentierilor și devalorarea meseriilor intelectuale de lux este în sensul dezvoltării fatale a marelui capitalism. Proletarizarea rentierului și a intelectualului altădată bine situați ar fi, în cazul acesta, un fenomen burgez, un detaliu de americanizare, cum s-ar zice, a societății europene. Ca urmare a acestei proletarizări sau amenințări de proletarizare, se face o deplasare energică a unei mase considerabile de tineri burgezi spre cariera afacerilor. Fiul de profesor, de pastor ori de magistrat nu se va mai face docent de istoria artei, de sanscrită sau de biomecanică, ci funcționar în bazaruri, în bănci, în fabrici.

*

Întâmplarea este revoluționară și dureroasă. Sărăcie năprasnică și răsturnare a unui întreg regim de viață, tăiere brutală a unei tradiții de veacuri. Fiindcă, din nenorocire, în familiile de liber-profesioniști germani se crease o ereditate profesională. Toată lumea aceea de pastori, profesori sau rentieri, savanți fără slujbă oficială a fost brusc aruncată în groazele mizeriei și silită, sub pedeapsa de pieire, să-și întoarcă pe dos ființa întreagă, să-și înăbușe instinctele, deprinderile, gusturile ei esențiale. Au de ce să fie uluiți nenorociții aceștia. Ce au pățit, ajunge ca să-i facă obtuzi față de făgăduințele splendide cari le zâmbesc din sânul marilor prefaceri ale momentului măreț de astăzi. Lumea aceasta, în general, nu cunoaște obiectiv clasa muncitoare și nu înțelege socialismul în adevărata lui natură. Și dacă vreunul din această lume l-a înțeles altădată, lovitura economică îl face acum să renunțe orbește la această înțelegere. Este memorabil că economistul Sombart, omul cu așa largă pricepere pentru cele mai extreme închipuiri sociale, scrie astăzi două volume de brutală polemică contra oricărui socialism și numește în bloc această doctrină o scornitură evreiască pe care tătarii numai o pot aplica și numai slavii o pot suporta.

Şi aşa, rentierii, şi în general intelectualii proletarizaţi, se fac romantici şi privesc îndărăt. A fost un noroc pentru aceşti oameni că aveau din capul locului o viaţă intelectuală intensă. Cărţile sunt mângâiere şi ajută pe om să-şi împodobească nenorocirea – cu romantism. Criticul german de care vorbim, şi alţii ca dânsul, judecă burgezia neadaptată ca şi cum revoluţia s-ar fi făcut de ea şi în folosul ei exclusiv, şi o acuză că nu se entuziasmează de formele vieţii celei noi. Dar revoluţia a fost făcută, dacă nu de uvrieri, desigur însă de frica lor, şi aceasta au simţit-o straşnic pe pielea lor păturile burgeze incriminate de nepricepere şi apatie politică. Aşa înţelegem că acestei clase nu-i poate intra în cap să caute ajutor şi consolare la muncitorimea industrială, înţelegem şi rostul visurilor sale romantice. Neofeudalismul burgezului german nu-i simplu cult mistic şi patriotic pentru „casta" militară feudală. Burgezul ştie că sub „tirania" acelei caste avea viaţă foarte plăcută.

*

Dar nu numai romantismul politic al burgezului se află astfel lămurit ca un „vis de aur", (în care formulă numele metalului nu-i simplă metaforă), ci întreg misticismul literar şi filosofic din Germania de după război îşi are aici izvorul ascuns şi efectiv. De o bucată de vreme presa ne semnalează, mi se pare, o slăbire a modei mistice în literatura germană de diverse genuri. Începe adaptarea. Efectele filosofice şi literare ale mărcii-aur îşi fac apariţia. Dacă Spengler îşi va reedita acum cartea lui vestită despre criza culturii europene, poate să o modifice aşa încât să nu mai conchidă că s-apropie sfârşitul lumii. Asta avea rost în primii doi-trei ani după revoluţia din 1918 şi pacea de la Versailles...

UN POPOR NEPOLITIC

Un biograf al lui Bebel, Hellmut von Gerlach, observă că vestitul agitator a fost alături de boierul bavarez Georg von Vollmar, un mare inspirator de disciplină militară în Partidul Social-Democrat German. Acestor doi se datorește mai ales caracterul eminent naţional care, cu toate unele aparenţe contrarii, a stăpânit în fond gruparea până la criza provocată de război. Biograful acela amintește că, în frageda-i tinereţe, Bebel a dorit fierbinte să intre voluntar în armatele austriace care plecau împotriva Italiei, la 1850 – era prin urmare partizan pe faţă al asupririi naţionale. Iar, pe vremea lui, tânărul ofiţer de cavalerie Vollmar, demisionase din oastea bavareză, ca să intre în slujba papei, contra lui Garibaldi şi a patrioţilor italieni. Fără îndoială asemenea fapte de tinereţe nu cântăresc prea greu. Totuşi, pentru interpretarea figurilor şi sistemelor istorice nu se cade să le trecem cu vederea, fiindcă orice faptă lasă urmă în formarea persoanei şi rămâne ca semn şi explicare a orientării sale ulterioare.

Când acum vreo douăzeci de ani s-a publicat corespondenţa lui Marx şi Engels, mulţi cititori s-au mirat să vază că cel din urmă dintre cei doi patroni ai socialismului revoluţionar se ocupase, cu o surprinzătoare dragoste, de ştiinţa militară. El izbuteşte să câştige pe Marx pentru lecturi de tactică şi strategie şi se învoiesc să scrie articole militare pentru o enciclopedie americană. Încă de la 1859 publicase Engels anonim o broşură despre care s-a vorbit cu admiraţie în statul major german, în cercurile căruia s-a şi crezut că autorul este un general prusian. În timpul războiului franco-german scria Engels lui Marx, bătându-şi joc de Liebknecht, care credea tare în victoria francezilor şi efectul revoluţionar al unei asemenea victorii: „În adevăr, un popor care mănâncă întruna pumni şi picioare e chemat să facă revoluţia socială!". Şi Engels se entuziasmează, întocmai ca un ofiţer tânăr şi patriot, de atacul prusienilor contra danezilor la Düppel, şi e mândru c-a profetizat victoria prusiană de la 1866 şi a simţit „puterea enormă" pe care a dovedit-o oastea germană chiar din primele lupte în 1870. Vorbind de graniţe militare, el scrie că, un lat de deget numai de s-ar ceda pe linia Memel-Cracovia, toată graniţa de est ar fi primejduită, care şi aşa, din punct de vedere militar, e mizerabil de slabă. Şi cu toate că e în contra anexării, îi explică lămurit lui Marx justificarea militară a încorporării Alsaciei şi Lorenei. Iar sistemul miliţiilor îl condamnă, căci acestui sistem, crede Engels, se datoresc pierderile enorme de oameni şi bani în războiul american.

Pe la 1857, Engels ca și celebrul lui prieten, credeau ferm că revoluția generală stă să izbucnească și zice că studiile militare de care se entuziasma el până într-atât aveau să aibă curând „însemnătate practică". „Numaidecât m-apuc de cercetat organizarea actuală și tactica elementară a armatei prusiene, franceze, austriece și bavareze" – și, din același avânt militar, făcea, tot pe atunci, multă călărie și umbla aprig la vânat. Eu cred că nu atât așteptările și planurile revoluționare ale acestui entuziast sunt aici de luat în seamă, cât pornirea și interesul elementar al socialismului pentru lucrurile militare. Până și în el se vede germanul tipic. Astfel, chiar partidul eminent opozitionist în împărăția germană era susținut în adâncul său, de spirit național și militar, și contribuia astfel, în mare măsură, să dea vieții publice nemțești caracterul așezat și potolit pe care i l-am cunoscut până deunăzi, să întreție în popor cultul lucrurilor militare.

După aceste exemple nu ne mai mirăm când Maximilian Harden ne povestește despre proaspătul democrat Rathenau, cum nu se putea consola de a nu fi fost primit la examenul de ofițer, cum lingușea pe Kaiser și pe junkeri, cum se închina lui Ludendorff și credea până în ultima clipă cu docilitate perfect militară, în victoria deplină a germanilor... Și nu-i splendid să vezi burgezii germani, necăjiți și scandalizați, plângându-se cu aer grav, ca de o nenorocire serioasă, că împăratul – a fugit de sub steag în fața dușmanului? *Fehnenflüchtig* – asta e vina cea mare a Kaiserului. De toate poznele și năzdrăvăniile politice cu care și-a ilustrat domnia Wilhelm II nu se pomenește; sunt pozne și năzdrăvănii de drept divin. Cu situația militară însă, trebuia Kaiserul să fie în regulă. Oricum, era și el mobilizat, și a plecat de la front (ori din spatele frontului, dar asta-i indiferent), fără permisie în regulă sau ordin de demobilizare. Așa ceva nu se iartă; și ce-i dreptul, militar vorbind, nu-i frumos deloc.

*

Evident, toată atenția curioasă și pasionată cu care alte popoare urmăresc faptele politice era la germani închinată milităriei, singurul element interesant, pentru dânșii, din ceea ce alcătuiește viața publică și mecanismul de stat. Și această indiferență politică făcea extrem de potolită și dulce viața în Germania, așa de dulce și potolită, încât înțelegem că poporul acesta a avut, incomparabil mai mult ca altele, siguranța îmbătătoare că, chiar în război și după război, idila nu poate să nu continue. Se putea altfel? Toată mașinăria în care trăia supusul german se arăta atât de solidă, că trebuia să dea impresia veșniciei. De aceea cred că nicăieri nu se vor fi aflând atâți oameni bolnavi de mirare că lucrurile au ieșit așa d-andoaselea de cum promitea stăpânirea și cum credeau neturburați supușii. Desigur sunt și acum acolo mulți care nu pot înțelege și nu-și pot crede ochilor că e cu putință să fie în Germania altfel de cum a fost până – până când? Evident: până când a dezertat Kaiserul și a început, cu alte cuvinte, sfârșitul lumii.

Germanul dinainte de război era un anahronism politic în zeci de milioane de exemplare. Între ei te odihneai delicios de trepidația și gălăgia societăților super-politice, cum e (spre binele și mântuirea noastră de altfel) cea românească. Și acolo se-nțelege, îți strica petrecerea cultul prea fervent și oarecum preistoric, al milităriei. Dar, pentru un român, era totuși o variație: somnul politic în imperiu era un supliment de distracție foarte reconfortant.

Văzând și auzind pe germani de aproape și mai lungă vreme, simțeai că între ei și Europa socială și politică din veacul XIX stătuse, ca un perete de sticlă: oamenii aceștia văzuseră destul de clar și înțeleseseră întrucâtva cele ce se întâmplau peste hotar, dar nu trăiseră zilnic din acestea. Ici trăiau în ideile, normele și moravurile cu care trăiseră strămoșii în secolul XVIII. Vremea veche, *die gute, alte Zeit* – a durat, se poate zice, în Germania până în pragul războiului.

Dar acest spirit nepolitic, această evlavie naivă pentru stăpânire, nu erau simple curiozități istorice. Perfecta funcționare administrativă a statului era izvorul din care se adăpa apatia politică și optimismul național al supusului german. E de însemnat că organismul administrativ al Prusiei, impus întregului imperiu, a fost în stare să se adapteze la viața capitalismului modern. Nu trebuie uitat însă că el s-a adaptat numai părții tehnice și practice, iar nicidecum ideologiei și aspirațiilor politice proprii acestei vieți. Și nici chiar tehnicii capitaliste nu a fost în stare să se adapteze în total organismul prusian. În el, îndărătnicia militară era prea tare. În criza supremă, militarul, cu asentimentul prea plecat al burgeziei orbite de religia mondirului, a luat exclusiv asupra lui conducerea întregii mașini. Și fiindcă înțelepciunea militară, în domeniul politic și administrativ, se reduce la „a strânge șurupurile", le-a strâns până ce au plesnit cu mașină cu tot.

A zis odată Bismarck că în poporul german, se găsește totdeauna destul curaj militar, dar rareori curaj politic. Și mai de mult vorbise Goethe de nedestoinicia politică a nației sale. Asemenea judecăți nu pot fi valabile decât foarte trecător. În destul de scurtă vreme, spre surprinderea și necazul vecinilor, nemții au arătat că pot sta, în tehnică și negoț, printre cei dintâi. Lumea cealaltă credea și vroia ca ei să fie pe veci filosofi, poeți, filologi și alt nimic. Acum i-a bătut soarta să învețe politică și au deschis școala cu un brio destul de frumos: în patru ani aproape 400 de asasinate politice. Inaugurarea, dacă nu-i splendidă, e cel puțin clasică și solidă. Aprecierile lui Goethe și Bismarck sunt, de pe acum chiar răsuflate.

Dăunăzi, la un curs de geologie într-o altă școală din Germania, profesorul arăta, în treacăt, și inocent de orice intenție politică, cum o parte din coasta Franței se scufundă cu vreo doi milimetri pe secol. Studenții, transportați de ideea cataclismului care amenință pe dușmanul ereditar, au aplaudat să se dărâme Institutul... Germania veche urmează încă să trăiască în asemenea reacțiuni copilărești. Energiile serioase sunt fatal orientate altfel. Nemții, deveniți vrând nevrând cetățeni, au să se ostenească de a se întrista că Împăratul s-a demobilizat din propria putere, dând astfel exemplu rău frontului și au să priceapă că nici o împărăție, măcar nemțească să fie, nu se surpă dintr-o insubordonare militară, fie chiar a Kaiserului în persoană. Atunci vor fi complet inactuale versurile lui Heine: *Und als ich auf dem Sankt Gotthard stand,/ Da hört' ich Deutschland schnorchen;/ Es schlief da unter in sanfter Hut/ Von sechsunddreissig Monarchen.*[*]

---

[*] Și când m-am oprit pe St. Godard, / Am auzit Germania sforăind, / Dormea jos în cale sub oblăduirea dulce / a treizeci și șase de monarhi... (trad. P. Z.).

„SUFLETUL SLAV“

Pe piața culturii curente „sufletul slav“ este o floare de stil foarte comună, care începe chiar a se vesteji. Fusese, curând după începutul războiului, lansată ca trufanda de la Paris, se înțelege. De aceea și la București se zicea mai mult pe franțuzește – *l'âme slave*, cu intonație suavă și delicat emoționată. Deveneai interesant dacă ajungeai să-ți găsești urmând spița neamului, ceva sânge slav. Prin *slav* se înțelege, în uzul elegant al cuvântului, numai *rus* și *polonez* – prestigiul rușilor este pasionalitatea și misticismul, al polonezilor grația *exquise*. Sârbii, cehoslovacii și alții, sunt ca și cum n-ar fi; sunt istoricește destul de obscuri și mai ales fără nici un lustru aristocratic.

Puțină vreme înainte de revoluția rusă trăia și gazetărea la Petrograd un ziarist francez – nu mai știu cum îl chema – care agăța neobosit în articolele lui *l'âme slave* la toate colțurile – negreșit, cu epitete entuziaste: sufletul slav e candid, violent, dulce, fugos, adânc, visător, copilăros..., și mai ales: impenetrabil, dar în definitiv, fermecător peste măsură. Acest lirism către sufletul slav a ținut, cu remarcabilă fierbințeală, până la revoluția bolșevică. Câteva săptămâni după ce „l'âme slave“ a făcut explozie de-a binelea, același gazetar francez arunca soldaților sovietici epitete de altă sonoritate: unsuroși, puturoși, păcătoși. În scurt „sufletul slav“ se împuțise pentru nările gingașe ale parizianului.

În treacăt, e potrivit să amintim că Franța generoasă pusese încă alte capitaluri decât lirism trandafiriu – și mult mai grele la cântar – în afacerea cu „sufletul slav“, care amenința acum să nu mai fie deloc plăcută, să-și piarză, prin urmare, orice haz poetic. Sufletul acela fermecător se arătase să aibă prea mult *imprévu*. Inerția admirabilă a locurilor comune a fost, se înțelege, mai tare decât surpriza dureroasă în domeniul practic, și sufletul slav a continuat să existe literar și să facă servicii de șic poetico-filosofic în conversații delicate, în discursuri și toasturi aprinse, în romane și piese de teatru. În pauze de concert, aceste două cuvinte decorative se aud încă foarte mult: muzica rusească se află în circulație atât de intensă și comună încât a ajuns marfă de admirație vulgară, fără control nici nuanță.

*

Mai interesantă totuși decât întrebuințarea literară a sufletului slav este, cred, decepția pe care a provocat-o în adoratorii ei comuni revoluția bolșevică. Mi se pare că dintr-o asemenea întâmplare s-ar putea înțelege cât de greșit este să taxezi în bloc „sufletul“ unei nații. Popoarele sunt alcătuite din clase, și asta nu-i lucru neglijabil. Despre sufletul, mai precis, despre interesele hotărâtoare ale claselor, romanele și reportajul sentimental nu informează serios. Și nu numai de clase trebuie să țină socoteala cine vrea să cunoască o nație, ci și de situația ei în timp. Nemții au fost odată poporul „gânditorilor și al poeților“, pe urmă, după nu prea multă vreme, popor strașnic de negustori, industriași, soldați. Acum ei încep să învețe politica, lucru cu totul nou pentru dânșii, și de pe acum chiar dovedesc un talent destul de frumos pentru această dramatică ocupație. Astfel, cu vremea, aspectul „sufletului“ popoarelor se schimbă considerabil. Numai diletanții naivi nu știu asta; iar politicianii momentului ignorează dinadins acest adevăr, pentru ca să arunce în capul mulțimii locuri comune simpliste și sonore.

Momentul istoric trebuie avut mai cu seamă în vedere, pentru a înțelege întrucâtva caracterul unui grup uman. Și cu deosebire nu trebuie uitat că avem a face cu *momente*, nu cu caractere veșnice. Rusia era și este o țară social-bolnavă: contrastul între formele politice și realitatea economică și intelectuală era acolo excesiv. Schimbarea formelor politice ajunsese obsesie; rusul trebuia să fie inevitabil monoman, fanatic, desperat sau credincios de ultima naivitate.

În Berlin trăia un profesor de filosofie, Alois Riehl. Dascălul acesta e destul de puțin cunoscut afară din țara lui. Cursurile sale erau așa de greu de urmărit, încât și nemții cari se destinau filosofiei le ascultau de două sau trei ori ca să se folosească adevărat de dânsele – era un cap de o subtilitate rară, și omul avea obiceiul să vorbească oarecum ca pentru gândul lui, nicidecum ca pentru ascultătorul care trebuie inițiat. Nu știu de ce Riehl avea admiratori fervenți printre ruși. Și încă cum! Am văzut tineri ruși cari știau doar o sută de vorbe nemțești, și veneau totuși să-i asculte evlavios cursul de teoria cunoștinței. După o lecție grozavă despre logica matematică a lui Boole, am întrebat pe unul din tinerii aceia credincioși despre interesul lui atât de fierbinte pentru Riehl. Mi-a răspuns, chinuindu-se greu cu vorbele nemțești: „Riehl îți dă o concepție de viață...“ Aveam desigur a face cu un om prea religios, care dintr-o lecție despre așa-numitul calcul logic, ținută într-o limbă lui aproape neînțeleasă, extrăgea direct – „o concepție de viață“. Era aproape întocmai situația unei bătrâne țărance catolice care asculta latineasca preotului. Desigur așa puteri simple și uriașe trebuiesc, ca să se răstoarne împărățiile. Un rus foarte europenizat și cât se poate „desrusit“, căruia îi arătam nedumerirea mea în privința compatrioților lui față cu filosoful cel atât de greu de înțeles, mi-a spus: Ce-ți bați d-ta capul! Rusului i-a intrat cine știe cum în minte că Riehl poate da argumente contra țarismului. Atâta-i ajunge.

*

Acum, care om, având cât de puțină rigoare intelectuală, va putea zice cu hotărâre că această ciudată stare religioasă a tânărului rus din anul 1900 este un caracter fix al sufletului rusesc, necum al celui slav în general? Până astăzi rușii s-au arătat să fie artiști de mâna întâi, eroi, martiri, apostoli. E serios să afirmi că n-au să fie niciodată negustori, industriași și organizatori proverbiabili?

Toată experiența istorică vorbește energic, oricui vrea și poate să înțeleagă, de maleabilitatea extremă a speciei noastre și a grupelor sale. Plicticoasă și descurăjătoare este, în fața acestei experiențe atât de luminoase, tenacitatea platitudinilor pretinse etnografice cari dospesc îndărătnic în mințile trândave, hrănite acolo de ignoranța literaților și de procedările grosolane ale agitatorilor. Pe ruși, diletantismul vulgar îi tratează când de îngeri sublimi și incomparabil interesanți, când de iremediabile brute aziatice. Psihologia popoarelor, practicată astfel, este un joc pueril, fastidios și inept; – nu totdeauna inocent, fiindcă adesea în el se ascunde lene mintală sau rea credință, ori și una și alta.

MARXISM AMUZANT

„Geometria, așa cum se învață, este știința ideii *burgeze* de spațiu". Nu mai țin minte dacă această definiție foarte nouă a unei științe foarte vechi a gândit-o serios un marxist de extremă puritate ori e numai invenția unui adversar caricaturist. Oricum ar fi, ea ni se pare plăcută și instructivă, pentru că rezumă pitoresc și exact înverșunarea cu care socialiștii luptători au cultivat ideea de clasă. Să nu ne oprim însă la formula aceasta care pare glumeață. De dragul dreptății numai, trebuie spus îndată că, în clasa burgeză, s-au arătat să fie mai multe geometrii deosebite, că s-au iscat, între burgezi, contestații de la aceste geometrii, că prin urmare burgezii au mai multe și diverse idei de spațiu. Fiindcă și Gauss, și Lobacevski, și Riemann au fost hotărât burgezi, ca și Euclid; și n-am aflat să se fi dovedit că geometriile neeuclidiene ar fi luat naștere în alte clase sociale, ca produse necesare și specifice ale acestor clase și din lupta lor cu burgezia. Rămâne dar asigurată burgezilor calitatea de a-și închipui spațiul în mai multe feluri. Deloc nu vreau să hotărăsc dacă această varietate în gândirea acelei clase este un merit sau o infamie. E sigur însă că, după tactica luptei de clase, se poate susține, cu egală violență, și una și alta.

„Lucrătorul care mănâncă cârnați și primește cinci franci pe zi știe foarte bine că patronul lui e un hoț și cârnatul hrănitor și plăcut. Dar sofistul burgez, cheme-se el Pierson, Hume sau Kant, zice că nu-i așa: părerea aceea a lucrătorului este personală și subiectivă, și el ar putea gândi cu același drept că patronul îi vrea binele și cârnatul e curea tocată, fiindcă omul nu poate cunoaște lucrul în sine". Astfel denunță, cu subtilitate, Paul Lafargue cum burgezia conspiră, sub mască filosofică, împotriva proletarului. Rusul Lenin dă mai de-a dreptul: filosofilor el le zice curat *dușmani*. De Mach, fizicianul și renovatorul impresionismului filosofic al lui Hume, spune că a vândut știința cum a vândut Iuda pe Mântuitorul – filosofia lui Mach este pentru știință ce a fost sărutul lui Iuda pentru Hristos. Pe Chvolson, profesorul de fizică din Petrograd, îl face laș din *banda neagră* (ciornoiesotnik), fiindcă a făcut lui Haeckel niște obiecții de detaliu privitoare la teoria cunoștinței. Haeckel, profesorul de biologie care a dezlegat, în sfârșit, toate *Enigmele Universului*, pare să se fi bucurat de aprobarea deplină și fierbinte a fruntașilor revoluției ruse.

Am avut cinstea să fiu prezentat lui Plehanov, pe când era încă Mare-Maistru al marxismului rusesc. Am avut și durerea să-l supăr tare fiindcă nu credeam în

Haeckel. Plehanov era numai credință, din cap până în picioare, așa că pentru alte calități și atitudini mintale nu mai era loc într-însul. Și mi se pare că mulți din „inteligența" rusească erau așa. Pe Kant nu putea să-l sufere: filosofia lui este *subiectivă (!)*, zicea Plehanov, și prin urmare *reacționară*.

Vorba celebră și aparent paradoxală, că „intelectul dictează naturii legile lui" îl exaspera pe marxistul rus ca o injurie personală. „Dacă-i așa, poftim de învie un mort cu intelectul d-tale!" – și Plehanov râdea crispat, plin de mulțumire acră și febrilă...

Lenin clarifică oarecum situația hotărând că filosofia lui Kant corespunde partidului cadet rusesc. – În cercetare mai de aproape ia un alt „inteligent" revoluționar rus, Chuliatikov, filosofia apuseană. Filosofia nu-i lucru nevinovat, zice foarte iscusit Chuliatikov. Ea este o armă care se făurește contra clasei muncitoare. *Idei, concepte, reprezentări, simțuri, lucru în sine, fenomene, subiecte, obiecte, atribute, energii,* toate acestea simbolizează clasele sociale și raporturile dintre ele. Sunt semne convenționale, inventate de conspirația burgeză. Și, de pildă, sistemul lui Descartes prezintă lumea după tipul organizării unui atelier de manufactură. Ideea de timp la Descartes rezultă din introducerea orelor fixe pentru începutul lucrului în atelierele din secolul al XVI-lea. Lumea în concepția lui Spinoza este un imn închinat capitalului triumfător – de aceea l-a și dus la groapă cu atâta cinste pe Spinoza toată floarea burgeziei olandeze. Manufacturist este și Dumnezeu așa cum îl înțelege Leibniz. Dar mai ales Hume și Kant sunt reprezentanții adecvați ai manufacturismului în filosofie. Fiindcă în Germania capitalul nu avea încă suficientă elasticitate, Kant concepe sufletul în chip *static!* Ideile filosofice ale lui Mach și ale lui Wundt simbolizează organizația întreprinderilor capitaliste.

Un prieten al lui Lenin ar fi spus că marele dictator a învățat toată filosofia burgeză în șase săptămâni. Socotind rezultatul, putem zice că timpul acesta n-a fost prea scurt; ca filosof, Lenin are evident vârsta aceasta. Te poți întreba însă, de ce a studiat Lenin filosofia burgeză și de ce a scris o carte de peste patru sute de pagini despre dânsa? Fără îndoială un dușman așa perfid cum e burgezia trebuie atacat și sfărâmat pe toate tărâmurile. Dar cred că Lenin, Chuliatikov și oricare alții ca dânșii, fac exces de prudență. Trebuie să fie cineva prea fanatic sau prea distras, ca să nu vază că burgezul însuși face prea puțin caz de filosofie și nu ascunde cu prea mare grijă această lipsă de considerație. Alarmele revoluționarilor contra filosofiei îi par desigur burgezului surprinzătoare și comice. Lenin denunța o teribilă conspirație, și burgezul se întreba mirat: da ce are a face? Cinstit vorbind, el nu-i cunoaște pe acești tovarăși de conjurație. Desigur ideologiile morale și religioase slujesc interese, și interesele sunt felurite după clasa socială. Dar nu toate detaliile unei ideologii se pot desface, ca firele dintr-o țesătură simplă, *de-a dreptul* din structura economică a societății... Și în sfârșit ce nevoie are un revoluționar de atâtea explicații? Cărți groase contra filosofiei, lucrătorului nu-i trebuie. Pentru uzul revoluționar se poate regula la iuțeală filosofia burgeză într-o broșură sau în două trei discursuri. Iar spiritele revoluționare mai riguroase au doar pe Haeckel; inocența lui filosofică este adorabilă și simplicitatea gândirii sale e deplin curată de vicleniile filosofilor clasici, conspiratori împotriva proletariatului.

De demult socialiștii au produs, potrivit tacticei politice, și volume groase și broșurele. Volumul pentru intelectuali, broșura pentru lucrători. Și adeseori ce se spunea în volum nu se potrivea întocmai cu ce se spunea în broșură. Această divergență a crescut până s-a dat scandalos pe față, în criza socialismului de după război. În fața catastrofei imediat amenințătoare, unii din fruntașii mișcării și-au adus aminte mai mult de ce era în volum, au luat atitudini moderate și au proclamat metode pașnice; alții s-au ținut strict de broșura pentru lucrător – broșura era totdeauna mult mai violentă decât volumul, – și aceștia au făcut bolșevismul. Câtă vreme criza cea mare era încă de domeniul viitorului depărtat, șefii se învoiau că lucrătorul trebuie necontenit ațâțat, ca să nu adoarmă conștiința proletară. Acum însă Kautsky și alții se miră și se supără că mulți lucrători europeni, dar mai ales „intelectualii“ revoluției ruse au luat lucrul *ad litteram*. Mi se pare că rușii iau totul *ad litteram*. Și până la revoluție nu cred să fi fost mai grozavi cetitori în Europa decât rușii. Ceteau oamenii negreșit *știință* apuseană – că ce alta aveau să cetească? Producția filosofică și științifică propriu rusească era aproape neglijabilă. Cu deosebire ceteau rușii carte nemțească. Definiția geometriei, de la care am început vorba, a fost pusă în circulație de nemți. Pare să fie o glumă; rușii însă au luat-o probabil, ca serioasă. Ei sunt serioși teribil.

Au fost în Rusia oameni cari au zis că trebuie radical suprimată orice legătură cu Apusul. Nu sunt deloc autoritar; n-aș fi fost în stare să opresc cu sila pe Chuliatikov, pe Lenin și Plehanov, să cetească filosofie apuseană. Dacă însă ar fi putut fi înduplecați cu binișorul să nu cetească, eleganța lor intelectuală ar fi câștigat. Pagubă nu cred c-ar fi fost pentru proletari, nici mare profit pentru dușmanii lor, din această abținere. Mi se pare că acești oameni, luptându-se cu filosofia au pierdut timp, ceea ce pentru un socialist nu poate fi decât foarte regretabil. Nu vreau să socotesc că și-au ostenit și temperamentul în asemenea luptă, pentru că aici natura lor este de o bogăție extremă. Din contră, temperamentul trebuie să și-l ostenească asemene firi, cu orice preț, ca să nu debordeze prea des. Dar de ce să și-l ostenească tocmai cu filosofia?

GENII AGITATE

„*Lumea merge încet spre înțelepciune*“, a zis odată Voltaire. De multe ori a zis el dimpotrivă... Mi se pare demn de însemnat că Anatole France a transcris amplificând tocmai această sentință optimistă a patriarhului iritabil și satiric. France zice: încet dar sigur omenirea realizează visul înțelepților. Poate că amândoi își vor fi făcut în minte rezerva: mai mult încet decât sigur. Fiindcă despre amândoi putem bănui că accesele lor de optimism umanitar erau mai mult sau mai puțin făcute de dragul ideii progresului, și pentru că șade frumos filozofului să fie măcar uneori cât se poate de conciliant față cu lumea cea mare.

Fără îndoială, lucrul e plin de greutăți. Mai întâi, înțelepții singuri nu s-au înțeles între ei asupra visului pe care-l visează. Aproape fiecare visează altfel. Care din atâtea vise îl va fi ales mulțimea spre realizare? Și apoi, trecerea visului dintr-un cap înțelept în acele, orișicât, mai puțin înțelepte, ale celor mulți care sunt chemați să-l realizeze, a avut mai totdeauna așa efecte modificatoare, încât înțeleptul cădea, în fața lor, la grele gânduri. De obicei, înțelepții se țin departe de fierberile vieții.

E greu de hotărât întrucât această rezervă a înțelepților față cu norodul cel mare, rezervă care uneori merge până la înstrăinare, a împiedicat pe cei mulți să realizeze mai repede visele înțelepților.

Trebuie amintit îndată că norodul n-are vreme, nici putere, și la urma urmelor nici gust, să se intereseze de ce trece prin gândul filozofilor. Cred că această împrejurare lungește și îngreuiază mai cu seamă drumul de la înțelept la cetățenii cari au să-i prefacă ideile în faptă. Oamenii au deci să aleagă între două explicații, sau să le împace cumva pe amândouă. Pentru acesta e necesar să nu uităm că au existat și înțelepți cari s-au amestecat foarte de aproape cu lumea. Nu vorbesc cumva de apostoli și profeți: persoana și funcțiunea acestora nu are rost decât prin mulțime și pentru ea; ci de gânditori propriu-ziși, de genii, cum am zice, științifice.

Socrat și Giordano Bruno sunt, mi se pare, cele mai perfecte exemplare de înțelepți neastâmpărați. Socrat a fost desigur un geniu științific. A fost doar cel dintâi, cât se poate ști, care și-a dat seama de natura ideilor generale, prin urmare de valoarea conștiinței științifice însăși. A avut însă originalitatea să renunțe la științele propriu-zise, să se întoarcă de la dânsele cu dispreț chiar, ca să facă exclusiv morală „științifică“ și aplicată. Fiul moașei ateniene s-a devotat, cum zicea, să moșească spiritele, pentru a le face să deosebească preciz binele de rău. După judecata lui, omul face rău numai din neștiință, ori mai exact: fiindcă nu caută să definească riguros ce e bine. Socrat avea apucături mistice: vorbea adeseori de un duh care-i dă sfaturi, de glasuri care-i spun ce să facă în caz de nedumerire. Și l-au văzut oamenii pe malul mării, stând vreme lungă în nemișcare de fachir. Fără să atingem cât de puțin caracterul hotărât eroic al vieții sale, îl putem numi, cred, un apostol pedant și humoristic. Vorbim, negreșit, de metoda purtării sale în public. Și putem adăugi că trebuie să fi exasperat lumea ca un copil drăcos și farsor până la perversitate. O viață întreagă au răbdat atenienii să le iasă în cale peste tot și oricând, l-au răbdat să-i inchiziționeze fără preget cu ironiile lui chițibușare. Platon, se înțelege, potrivește dialogurile așa că adversarii lui Socrat nu zic mai mult decât *da, nu, desigur* sau *din contră* – replicile lor sunt rareori altceva decât ison deghizat. S-ar putea zice că atenienii și-au înghițit multă vreme obiecțiile, și de aceea au replicat, la urmă și dintr-odată, atât de brutal. Lunga glumă pedantă s-a sfârșit într-o tragedie simplă și posomorâtă.

În fond, Socrat voia să revoluționeze constituția și societatea ateniană. Care a fost, din acest punct de vedere, rezultatul amestecului acestui înțelept, cu mulțimea neînțeleaptă? Modificarea socială și politică a Atenei, ca și a Greciei întregi a hotărât-o puterea macedoneană, fără îndoială cam altfel decât înțeleptul care visa societate organizată după știință, adică pe înțelesul lui, după morală. Prin teoria ideilor, Socrat a pregătit nașterea logicii ca știință; în filozofia teoretică dar, locul lui este printre cei mai mari. Moartea lui l-a așezat între martirii iluștri. Ce prețuiește însă, în special, agitația lui, colocviile lui ironice chiar prin stăruința și repetarea lor, obsedante ca ticurile personajelor de comedie?

*

La fel se pune întrebarea pentru celălalt exemplu de înțelept febril. Giordano Bruno, ca tânăr călugăr dominican, atrage atenția necăjită a superiorilor prin ideile lui neortodoxe asupra treimii. Pe urmă se înflăcărează de teoria lui Copernic, fuge din mănăstire și din Italia, călătorește, se agită și se ceartă, prin Franța, Anglia, Svițera și Germania, pentru astronomia cea nouă. Viața aceasta, una din cele mai convulzive în istoria intelectualilor, se sfârșește la Roma pe rugul ereticilor. Ce valoare efectivă a avut acest delir științific și metafizic pentru acreditarea ideilor lui Copernic?

Charles Renouvier, filozoful, publicase acum cincizeci de ani o carte ciudată, *Uchronia*. Acolo scrie el istoria Europei *cum ar fi fost*, dacă împărăția romană s-ar fi întărit așa ca să ție în frâu pe barbari, iar creștinismul n-ar fi fost în stare să-i surpe, în chip revoluționar, instituțiile și moravurile. S-ar putea încerca tot astfel un joc istoric, dacă am imagina viața intelectuală scoțând din ea geniile agitate, întrucât sunt agitate, și nu numai genii.

Spiritele contemplative sunt natural dispuse să nu prețuiască agitația. Goethe, contemplativ extrem, zicea că toți entuziaștii (Schwärmer) ar trebui spânzurați înainte să împlinească 30 de ani. S-a gândit el cumva la vârsta lui Isus? Ar fi fost în stare, cât era de păgân. E amuzant însă că chiar un înțelept așa de strălucit prin liniștea lui se gândește atât de grabnic și radical la violență. Aceasta dă de bănuit că atitudinile extreme sunt naturale chiar pentru naturile cu aparență de sublimă seninătate. Tot Goethe spunea doar despre el însuși că are spiritul prea conciliant pentru a putea suporta tragedia. Totuși, ar fi fost de părere că împotriva lui Isus poate, împotriva lui Socrat desigur, măsurile de siguranță s-au luat prea târziu.

TREPTE ISTORICE

Spunea deunăzi foarte drept d-l I. Teodorescu despre bulgari că nu se cuvine să-i hulim, așa, fără nici o măsură, pentru asasinatele lor politice (cam prea remarcabile, în adevăr, de o bucată de vreme), ci să căutăm a înțelege bine pe ce treaptă istorică se găsesc ei astăzi. Și d-l Teodorescu ne aduce aminte că, de exemplu, englezii se măcelăreau între ei groaznic, nu mai mult decât acum câteva sute de ani, iar azi stau în fruntea tuturor neamurilor. La acest îndemn spre o evaluare mai dreaptă a popoarelor, în deosebitele puncte ale vieții lor, vreau să adaug următoarele:

Acum doi ani a publicat un neamț, dr. E.I. Gumbel, jurisconsult de meserie, o broșură cu titlul *Doi ani de asasinate politice*; iar anul acesta a reeditat-o – din broșură s-a făcut volum solid, și pe copertă stă, se-nțelege: *Patru ani de asasinate politice (Vier Jahre politischer Mord.* – Berlin-Fichtenau, 1924). Lucrarea, conștiincioasă și strict juridică, este un fel de dosar rezumat al tuturor asasinatelor politice din imperiul german, de la căderea monarhiei încoace.

Dr. Gumbel dă următorul bilanț:

Crime ale partidelor din stânga – 22.

Crime ale partidelor din dreapta – 354.

Crimele partidelor din dreapta au fost pedepsite, la un loc socotind, cu 90 de ani închisoare, ceea ce dă, una în alta: 3 luni de cap. Iar cele 22 de crime ale partidelor din stânga s-au răsplătit cu 10 condamnări la moarte și 248 ani de închisoare.

Începutul s-a făcut la 11 ianuarie 1919; șapte comuniști asediați în localul ziarului *Vorwaerts* au cerut să capituleze și li s-a acordat viața. Au ieșit fără arme, cu steag alb; au fost duși numaidecât în curtea unei cazărmi și împușcați fără nici o altă procedură. Între dânșii s-a întâmplat să fie și un redactor al ziarului, care venise tocmai să-și vadă de slujbă, și a fost împușcat numai așa, din grabă, și pentru că s-a nimerit să fie acolo... Pe urmă a urmat uciderea lui Liebknecht și a Rozei Luxemburg, a lui Eisner, a lui Rathenau, atentatul contra lui Harden. Publicul european nu cunoaște, îndeobște, decât aceste nume vestite; foarte puțin bănuiau, până la publicația lui Gumbel, că victimele obscure trec mult de trei sute. Pentru o țară așa mândră, până mai deunăzi, de „ordinea“ ei exemplară, cifra e frumoasă.

Spre a caracteriza lucrul ceva mai plastic, se poate cita, de pildă, represiunea mișcării separatiste în orașul Pirmassens (în Bavaria renană), cu care ocazie studenții din Heidelberg au gâtuit și au ars de vii oameni, au vărsat bidoane cu benzină în burțile spintecate ale victimelor.

Din descompunerea armatelor nemțești care ocupase Rusia, rămăsese o sumă de trupe care se tot mișcau în preajma granițelor poloneze, și trăiau de capul lor, bătând chiar monedă și rechiziționând (mai cu seamă!) după pofta inimii, adevărat ca pe vremea războiului de 30 de ani, un anahronism de toată frumusețea. Cu aceste oști a făcut Kapp lovitura contra republicii, în martie 1920. Lovitura n-a reușit, mai ales din cauza grevei generale a lucrătorilor industriali. O dată salvat, guvernul republican a luat în solda lui trupele care stătuse să-l răstoarne, și le-a trimis să potolească, cum trebuie, pe greviștii care-l salvase. Din aceeași armată s-au născut și societățile secrete reacționare, în sânul cărora se organizează violența politică. Gumbel cunoaște și descrie vreo șaizeci de asemenea organizații, și adaugă că desigur numărul e mult mai mare.

Ce putem înțelege din acestea?

Desigur, mai întâi că pentru evaluarea nivelului istoric al unei nații, trebuie să despărțim numaidecât politica de celelalte domenii ale vieții sociale. Despre germani, nu se poate zice că stau altfel pe treapta istorică a bulgarilor, și totuși, iată, când fu vorba de conflicte politice grave, ce bine încep să semene aceste două popoare! Era vorbă statornică printre germani, înainte de război, că „așa ceva la noi în imperiu nu e cu putință“.

„Așa ceva“ erau, de ex.: atentatele și represiunile din Rusia, mai ales, ori din Balcani, câteodată. Felul acesta de fariseism sau de naivitate națională se întâlnește pretutindeni. În Germania cea atât de conservatoare și sigură de imutabilitatea ei asemenea pronosticuri categorice erau cu deosebire consacrate printre formulele curente ale mândriei naționale. Își făceau oamenii socoteala fără să gândească la surprizele ironice ale istoriei. Și e desigur particular de amuzant și pitoresc să vezi cum tocmai în țara „ordinei“ prin excelență, chiar partidul clasic al „ordinei“ a devenit, în câteva luni, cuibul conspiraților și al violenței în politică.

Mulțimile trăiesc de azi pe mâine, se bucură, cât se poate, de favorurile momentului și disprețuiesc, fără pic de spirit creștin, necazurile și păcatele vecinului. Este fără îndoială firesc și sănătos să te bucuri de pace, cu toate bunurile pe care ți le hărăzește, o dată cu dânsa și în clipa de față, norocul. Dar nu-i frumos să-ți completezi bucuria aceasta zâmbind pe sub mustață de nenorocirile celor de peste hotar; și e orbire proastă să uiți că orice om și, încă mai mult, orice societate poartă cu sine germenii acelorași mizerii și urâciuni proprii speciei întregi.

SIMȚ DE CLASĂ

Răsturnările economice au creat parvenitismului o actualitate acută. Declasările în sus și în jos se precipită în anii aceștia cu o profunzime cataclismală.

Îmbogățirea prin ea însăși nu are alt efect decât să dea omului putința să șază în altfel de casă, să poarte alte haine, să frecventeze alte cafenele și spectacole, să vază alte locuri decât acelea care îi erau impuse de sărăcie. Toate aceste încă nu însemnează strămutare de clasă. Trebuie o specială ambiție și deosebite interese pentru ca omul să înceapă a se trudi ca să se *vâre* într-o clasă al cărei prestigiu îl îmbată. Mi se pare că se poate constata, spre lauda multor îmbogățiți de război, că se mulțumesc să consume bunătățile care le-au devenit accesibile, rămânând cu totul curați de orice arzătoare ambiție socială. De aceea parvenitismul propriu-zis este mai interesant, poate, în epoci de prefaceri relativ calme decât în vremi de prăbușiri catastrofale.

La noi, după alarma din 1907, clasele cele mai de sus au început, cu oarecare sistemă, să manifeste un interes foarte cordial către micii burgezi intelectuali, cu preferință accentuată pentru acei de origine rurală. Rostul acestei mișcări este evident destul: trebuia îmblânzită și pe cât se poate fermecată – măcar indirect, prin odraslele ei orășenizate – o clasă care se dovedea a fi interesantă în grad îngrijorător. La organizarea acestei cochetării sociale au servit bine oarecare idei sentimentale ale tradiționalismului istoric: cele două clase, țăranii și boierii, au parfum de vechime, poartă pecetea pitorească a trecutului depărtat și lesne poetizabil. Efectele sociale ale acestui flirt între clase nu se pot arăta în scurt. Probabil că el a făcut să se nască și fortifice în sufletele acelor mici burgezi intelectuali sentimente conservatoare. Oamenii tineri de această categorie socială sunt natural impresionabili pentru prestigiul exterior, estetic oarecum, al clasei boierești, și lesne ademeniți chiar de cea mai slabă atenție grațioasă din partea acesteia. În mica burgezie, în intelectualii și mai ales în intelectualele acestei pături, simțul de clasă este prin excelență nestabil. Dezorientarea și clătinarea care constituie starea psihică a parvenitului se produc acolo grabnic și intens.

SPERIAT este o vorbă românească de o minunată ciudățenie, care arată pipăit fizionomia celor social dezorientați. Alegerea acestui cuvânt cu înțeles foarte viguros nu poate fi o întâmplare. Este vulgară vorba că societatea noastră, sub influența irezistibilă a unor civilizații străine, a sărit dintr-odată mai multe trepte istorice, în loc să pășească încet de pe una pe cealaltă, cum ar fi fost sănătos să fie. Dar nu se observă de ajuns, mi se pare, că această săritură a dat societății noastre, în total, caracter de parvenit față de societățile străine care – au SPERIAT-o. S-a format la noi, pe urma acestei sărituri istorice, între altele, un parvenitism politic și cultural: unii voiau ca România să fie numaidecât o Franță ori o Belgie, alții o Prusie, alții, mai puțini, poate chiar o Anglie. Alături cu aceste bovarisme politice s-a născut un parvenitism exterior, de mutră, de vorbă și de port; au apărut astfel și apar încă români-francezi, români-englezi – aceștia toți sunt, neapărat, mai mult ori mai puțin speriați, deși capacitatea noastră de imitație e în adevăr respectabilă.

Parvenitismul acesta al culturii noastre față de alte culturi a sporit și complicat pe acel intern, de clasă, foarte energic și fără de asta; parvenitul era silit să copieze și mutrele unei clase naționale și formele unei culturi străine. Distanța socială și morga par să fie la noi mai nesigur accentuate ori cu mai puțină consecvență și sistemă decât în alte societăți. Circulația între pături, ori chiar contrabanda socială au fost poate mai libere decât aiurea. Păstrarea strictă a distanței sociale este probabil și o chestie de vechime, de descendență foarte conștientă și de datini; și puține lucruri din viața noastră sufletească se arată să fie vechi, să aibă prestigiul trecutului depărtat. Și aci se vor fi simțind efectele săriturii de care vorbeam.

Eu însumi mi-aduc aminte că, acum câteva decenii, se formase în Moldova un simț de clasă burgez. Am cunoscut familii în cari, deși credincioase adânc politicii boierului Lascar Catargiu, se zicea cu serioasă convingere: suntem „negustori“, nu suntem boieri. În adevăr, erau moșieri, se înțelege; dar tocmai asta lămurește valoarea cuvântului. Căsătoria unui astfel de „negustor“ cu o boieroaică era ironizată cu îngrijorare: exista dar frica de apucăturile deosebite ale unei clase, de altfel sincer respectate, și mândria pentru ideile și felul de viață al clasei proprii. Pe cât știu, această afirmare a simțului de clasă, la o pătură, alta decât cea boierească, a fost de scurtă durată. A urmat apoi, în mișcări mai iuți ori mai încete, repezirea în sus, care dă societății noastre o nervozitate deosebită. Fiecare băietan, dar mai ales fiecare fetică de funcționar, liber-profesionist sau comerciant cu dare de mână, se consumă febril ca să aibă intrare în cele câteva saloane ai căror stăpâni poartă nume istorice.

Iar sferele de sus, și cele de mai sus, continuă astăzi, din motive prea evidente, să fie dispuse democratic, ceea ce creează o foarte frumoasă armonie între cei de jos, cari se ghiontuiesc ca să se vâre, și cei de sus, cari au interes să primească. Să primească totdeauna astfel, încât cel care intră să simtă că rămâne, într-un anume grad, pe dinafară.

Acei cari se vâră în clasa considerată ca cea mai de sus, fără să aibă legături de sânge cu dânsa, rămân, orice ar face, totdeauna la ușă sau pe aproape. Drept vorbind, sforțările parvenitului semnifică negarea principiului claselor nobiliare, adică negarea idealului după care tocmai umblă el cu limba scoasă. Omul fără simț de clasă este o caricatură cu deosebire mizerabilă și stricătoare de apetit. Românul trebuie să o fi văzut în exemplare și numeroase și monumentale, pentru ca să găsească o așa strălucită și surprinzătoare aplicație participiului *speriat.*

PARADISUL IMPRECIZIEI

În mintea noastră există o categorie de cunoștinți care contrastează eclatant și straniu cu toate celelalte; atât de straniu, încât cel dintâi european care a filozofat asupra acelui fel de cunoștinți, Pitagora, a fost cuprins de emoție mistică și le-a proclamat esența primă, originea și modelul a tot ce există. Sunt cunoștințele matematice. Lor singure le aparține, strict vorbind, definiția precisă și generalizarea riguroasă. Domeniile experienței pot fi cunoscute exact numai în măsura în care matematica poate să le stăpânească. Gândirea matematică are o consecvență unică: orice abatere apare imediat ca nepricepere, ca nebunie, ca glumă proastă. Dincoace de hotarul matematicii se desfășură paradisul impreciziei; cu atât mai bogat și înflorit cu cât ne depărtăm mai mult de acest hotar. Aici își află locul metafizica, morala, religia, istoria, teoria politică – și cum altfel se mai cheamă construcțiile intelectuale cu care oamenii adese își ascund numai, sub aparențe și cu pretențiuni logice, poftele, visurile, gusturile în care se întrupează pornirea lor fundamentală: setea de putere. Aici nu mai e vorba de simboluri cu înțeles strict ca în limba matematică, ci de așa-numite *idei*, de produsele acelea inconsistente și difuze ale gândirii comune, cea totdeauna practică și grăbită.

Este adevărat că de vreo sută de ani și mai bine aceste domenii ale impreciziei au ambiționat să arate că pot fi „științifice". Dar întreprinderea nu pare să fi reușit mulțumitor; cel puțin filozofia cea mai modernă a găsit de cuviință să răstoarne valorile: știința exactă este astăzi denunțată ca convenție dictată de nevoi practice și care deformează arbitrar realitatea imediată. Bergsonismul va fi ajutat, probabil, cu folos la delimitarea clară a științelor și metodelor. Dar Bergson e una, și bergsoniștii literari alta. Aceștia au pus la cale o răzbunare ciudat caracteristică a spiritului literar contra pozitivismului care triumfase, ce-i drept, cu o grabă cam indiscretă pe la mijlocul veacului trecut.

Toate triumfurile sunt discrete. Al bergsonismului, întrucât este condus de literați frivoli sau extatici, s-a arătat, poate, mai fără măsură, mai pueril decât al pozitiviștilor. Bergsoniștii literari sunt imperturbabil siguri că au îngropat știința exactă. Bănuiesc că aici zace o bucurie ascunsă, bucuria de a fi distrus o disciplină, și tocmai pe cea mai străină și mai neplăcută literatului. S-a deschis astfel, sub protecția unui autor filozofic, drum neîngrădit sofismului impudic și incompetenței fără scrupule. Prostia și frivolitatea diletantă se pot răsfăța acum oricât de mitocănos, dospind glorioase în cuibar decorat cu embleme filozofice.

Cheful acesta îmi pare prematur. Cunoștințele acele care nu sunt apte a fi tratate matematic sunt totuși inevitabil supuse spiritului exactității. Mintea noastră tinde neîndurat la precizie, indiferent de obiectul spre care se îndreaptă. Întrucât e robustă și lucidă, mintea sufere tot așa de puțin mofturi sau stupidități sentimentale (fie umanitar duioase sau obraznic imperialiste) în istorie, în filozofie ori în teorie politică, ca și în fizică sau în mecanica cerească.

Înverșunarea contra inteligenței științifice, speranța deșănțată de a compromite cugetarea abstractă și raționamentul sunt nerozii ridicule și totdeodată un simptom semnificativ de istovire cerebrală. Trândăvia creierului european ar trebui să fi ajuns aproape de ultima tâmpenie, dacă l-am judeca după larma locurilor comune cu care literato-filozofi intuiționiști amețesc lumea mare, uluită și speriată de ce a văzut și pătimit de zece ani încoace.

Cred că pentru mintea europeanului de astăzi este o chestie de indispensabilă curățenie și sănătate să se spele și dezinfecteze de pretinsul primat al sentimentului, al instinctului – de toate mofturile intuiționiste. Metafora și celelalte mijloace de vorbire sugestivă trebuie lăsate artei literare; acolo își au loc firesc și cinstit. Dar cât e vorba să analizăm lucrurile, respectându-le așa cum ne sunt impuse ele de experiență, și de a comunica cât mai deplin această analiză, să ne ținem cuminte și aspru de legile cugetării abstracte, ale inteligenței prin excelență. Argumentarea nu-i un joc steril. A găsi raporturi între idei este o viguroasă fecunditate a spiritului și o sporire reală de cunoștințe. În ea, judecata își simte puterile proprii și bogăția ei independentă de experiență. Faimosul „bloc intuitiv", misterios invocat de filozofii literați, masa tainică în care zac bogățiile originale ale spiritului este o închipuire informă și leneșă, iar în practică adesea numai un pretext solemn al neputinței sau al trândăviei mintale.

Izvoarele inspirației sunt cu totul ascunse, și bogăția minții nu există real și actual decât în lumina simboalelor – vorbe, linii, colori, tonuri muzicale. Invenția constă în execuție, zice Max Liebermann, pictorul. Observația lui este cu deosebire memorabilă. Nimeni nu va suspecta pe acest pictor impresionist de intelectualism excesiv. Și dacă pentru o artă așa de puțin „discursivă" ca pictura, un om cu experiența și agerimea lui Liebermann și-a rezumat astfel practica unei vieți întregi, cu cât mai valabilă este formula lui pentru activități pur intelectuale? În „blocul intuitiv" zac deopotrivă și prostiile cele mai nesăbuite, și lucrurile bune. Expresia singură, adică simboalele pot numai să dea valoare vieții interne – singură expresia este creatoare.

Prin urmare: înapoi la precizie, la raționalitate consecventă și responsabilă! Postulatul acesta merită să fie afirmat față cu enorma obrăznicie în care cooperează, inconștient ori perfid, lumea șarlatanilor și a împrostiților războiului.

CONSPIRAȚIA ESENȚIALĂ

Între toate trivialitățile moralistice, nici una poate nu se rostește cu așa senină și stupidă siguranță ca apelul la sinceritate. Spune-mi sincer – n-ai fost sincer – trebuie să fii absolut sincer – eu sunt sincer și cer oricui etc., etc. – așa se aud miticismele solemne care ies automatic din gurile majorității robuste și nediferențiate, ori de câte ori se ivesc explicații serioase între prieteni. Atunci, nelipsit, se și începe vorba cu: dacă-mi ești – dacă erai – dacă vreai să-mi fii adevărat prieten.

Este știut că imbecilul care te interpelează astfel vrea numai să-ți smulgă o aprobare pentru persoana lui, aprobare care să ajungă cât mai aproape de admirație. Și pentru că e imbecil, merită să-l îneci în protestări admirative cât mai impudice. Imbecilitatea este o putere naturală absolută; fiind și absolută și naturală, revoltă împotriva ei nu încape, obiecții n-au sens, pentru că obiecțiile sunt ale inteligenței; astfel, rămâne loc doar pentru admirație și frică... Dar e un joc distractiv și consolator să supui gândirii lucide postulatele cele mai neroade.

Fapt banal este că oamenii se dezaprobă sincer și complet numai în caz de dușmănie fățișă. Și atunci fiecare rămâne încredințat că dezaprobările pe care i le aruncă dușmanul sunt mincinoase. Ideea excelentă pe care fiecare o are despre propria persoană rămâne, în acest caz, nealterată, ori înflorește chiar; fiindcă din fiecare injurie a dușmanului scoatem, prin răsturnare, o laudă. Dar în afară de cazul de vrăjmășie pe față, fiecare din noi trăiește închis într-un cerc de reticențe și disimulări, pe care-l întrețin natural cu o foarte mare grijă toți ai noștri, începând de la cei mai de aproape. Este conspirația esențială fără care traiul împreună n-ar fi suportabil. În jurul fiecăruia din noi circulă, în ascuns, constatări și aprecieri dureroase ori jignitoare; și fiecare luăm parte la alte cercuri în care sunt la fel închiși alții. Societatea pașnică a oamenilor care țin, cum se zice, unii la alții, nu-i posibilă decât dacă fiecare din noi este sistematic împiedecat de a cunoaște anume fapte și judecăți care-l privesc de-a dreptul și a căror cunoaștere l-ar jigni peste măsură de dureros.

Durata și buna funcționare a acestor conspirații prietenești sunt garantate deopotrivă de către conspiratori, cari, ca oameni ce sunt, disimulează natural și automatic, și de către protejatul și răsfățatul pe care el îl țin captiv, fiindcă și el, ca om ce este, primește neturburat de gândiri critice aprobările chiar cât de deocheate ale cercului. Sunt indivizi cari fac paradă de autocritică, obișnuit nebuloasă ori cu totul falsă: omul își inventează defecte amabile sau prestigioase pe care nu le are, ori vorbește de calitățile lui recunoscute cu aluzii vagi, menite să provoace laudele prietenilor. Și-i explicabil că acest soi de oameni, și în general acei cari fac profesie de pătrundere psihologică, sunt cu deosebire aiuriți când cercul conspirației amicale se rupe, și răsfățatul respectiv se poticnește violent, lăsat dintr-odată liber și fără protecție în fața adevărului care, atunci, e cu atât mai ofensator cu cât mai mult te-ai încrezut în agerimea minții tale. Căci pretenția de agerime este aici o pură deșărtăciune: conspirația prietenilor este una din cele mai robuste și mai esențiale produse ale vieții sociale. Lărgind puțin aplicația zicătorii, se poate spune aici cu deosebită hotărâre: *tout le monde a plus d'esprit que Mr. de Voltaire.* Negreșit, oricât de solidă este natura acestei conspirații, pornirile și interesele elementare ale individului izbucnesc uneori oarbe și violente, cercul de pioasă disimulație se rupe, și atunci conflicte serioase sau comice pornesc cu atât mai amenințătoare, cu cât înlănțuirea lor este necalculabilă, fiindcă nimeni nu știe exact cum este compus cercul acela de minciuni vitale, ci compunerea lui se dă pe față tocmai prin rupere, prin proporțiile și sfârșitul scandalului.

Este ciudat și hazliu de constatat cum fiecare aromește în dulce împăcare cu persoana lui, uitând aproape constant că el însuși face parte din atâtea cercuri în care stau prinși alții, cercuri a căror natură comic și întrucâtva inocent vicleană o constată zilnic prin propria lui colaborare.

Ca toată viața noastră internă, părerile și sentimentele despre ceilalți, indiferent cât de dragi ne-ar fi, sunt într-o modificare continuă; numai Dumnezeu și noi singuri știm ce gânduri grozave fulgeră câteodată prin fundul minții noastre despre acei căror le dăm cea mai solidă dragoste, cel mai autentic respect. Noroc că aceste mișcări sufletești se petrec atât de repede! – dar nu destul ca să nu le observăm destul de des și de limpede. Și față cu această mobilitate vertiginoasă și subtilă a atitudinii noastre reale și intime față de ceilalți, și când e vorba de persistența cu orice preț a vieții sociale, pe d-nul Mitică îl apucă filozofia și ne întreabă de sinceritate!

Alceste al lui Molière nu-i un imbecil, dar se poartă, în anume împrejurări, ca și cum ar fi. De aceea în intenția poetului și a contemporanilor lui cuminți, acest tip era hotărât ridicul. Numai modernii sentimentali au căutat să coloreze elegiac și melodramatic caracterul acela comic hapsân.

Nici o valoare nu poate fi, cu bună judecată, pusă mai presus de viață. Adevărul este numai un mijloc, pe lângă altele, în serviciul acestei valori supreme, care le condiționează pe toate celelalte. Este sigur că apostolii simpliști ai sincerității nu sunt capabili să realizeze în imagini clare ce ar fi dacă viața noastră internă s-ar da continuu pe față în toată mobilitatea ei tumultuoasă. A fost una din funcțiunile vitale ale vieții sociale să creeze sisteme de mascare și stilizare a haosului intern pentru slujba comunicării exterioare și în interesul traiului în comun. Și nu mai socotim că sinceritățile curente nu sunt doar pornite din setea de a realiza adevăr, ci sunt simplă răutate și obrăznicie plebee.

TOLERANȚĂ

Cuvântul este de câteva veacuri steag de zile mari, ori chiar mici, și a trecut de la treapta de formulă nouă și revoluționară la banalitatea cea mai comodă. Anatole France vorbește despre unul care ani de zile intra gratis în teatrele pariziene, dându-și numele repede la control: răposatul Scribe (feu Scribe)!

În felul acesta circulă, îndelung și sigur, idei – cuvinte adică de un indiscutabil prestigiu.

Nu-mi dă în gând să arunc toleranța printre ideile răposate. Dar cu cât mai intens circulă o idee, cu atât îmi pare mai naturală trebuința de a-i preciza valoarea prin control.

Iată două documente de o claritate scandaloasă.

„Sunt acum la modă oarecare idei noi pe care eu nu le pot aproba, pe care nu le voi aproba niciodată. Țineți-vă de cele vechi, fiindcă acele sunt bune; cu dânsele au trăit strămoșii, și le-a mers bine, de ce n-am trăi și noi tot așa?... Cine mă slujește trebuie să predea în școală ce poruncesc eu. Cel care nu poate sau nu vrea, sau îmi vine cu idei noi, acela să plece, sau eu îl voi îndepărta."

Împăratul Franz al Austriei vorbea așa către profesorii liceului din Laibach la începutul secolului trecut. Astfel se înțelegea în vorbă pe atunci autoritatea supremă cu cetățenii, fără înconjur. Cu vreo cincizeci de ani mai înainte, un mare duce de Saxa-Weimar amenința cu o jumătate de an temniță pe supușii care „discutau" prea mult... Este elementar: cu cât mergem îndărăt, cu atât autoritatea se arată mai categorică și drastică; cu cât venim mai aproape de vremurile noastre, relațiile între puterea supremă și cetățeni sunt mai diplomatice. Formal, orice lege, ca și orice ordonanță autocratică poruncește cu deopotrivă autoritate. Pe lângă fiecare paragraf se subînțelege imperativul: poartă-te așa cum îți ordon, ori, de nu, întrebuințez contra ta violența. Deosebirea stă în cuprinsul însuși, mai aspru ori mai blând, implicat în lege. Autoritate tolerantă este o contrazicere, deoarece autoritatea este tocmai granița pozitiv determinată a toleranței, și e exterioară acestei din urmă. Gândirea comună, pătrunsă de postulate libertare, uită lesne aceasta, și lesne se strecoară în sufletul oamenilor convingerea că e numai o chestie de timp și voință să ne mântuim, odată pentru totdeauna, de antipatica silă exterioară. Așteptarea aceasta este o iluzie adâncă și adânc naivă a mulțimilor moderne. Iluzia aceasta este fără îndoială indispensabilă pentru lupta pe care timpul nostru, prin chemare istorică, trebuie să o dea ca să înlocuiască o sumă de constrângeri vechi și tot mai nesuferite cu altele, nouă și tolerabile. Utilitatea unei asemenea iluzii să nu ne împiedice de a vedea că ideea toleranței este o limită după care se orientează voința noastră fără să o poată atinge vreodată.

*

E clar: invocarea toleranței, în domeniul politic și social, este adesea o cochetărie de esență ori naivă, ori destul de ipocrită. Fiindcă acolo sunt în prezență raporturi de putere, prin urmare de voință, lucrul se încheie totdeauna într-o intransigență oarecare, inaccesibilă argumentării logice, și sfârșește dar cu intoleranță, fiindcă intoleranța i-a fost originea. Este aci în joc contradicția elementară a vieții practice: premisele sunt imperative de voință și sentiment, iar de asemenea premise omul leagă „demonstrații" în formă logică – leagă demonstrații atunci când nu poate face altfel, când adică e împiedecat să impună celuilalt, pe loc, voința lui curată. Între voința pură și argumentare se încheie totdeauna și natural legături nesincere. De aceea promisiunea de a „înțelege" și „respecta" opinii deosebite de ale noastre nu trebuie dată ușuratic. Invocarea toleranței, cuvânt plin de farmec idilic, cere specială prudență – dacă lăsăm la o parte cazul de vicleșug pe de-a întregul.

Toleranța este condiția dintâi pentru ca să devie reală și simțită libertatea, bunul nepreţuit la care visează atât de aprins oamenii. Nimeni astăzi, cât ține lumea civilizată, nu visează toleranța fără înconjur. Dar actualitatea, cu apucăturile ei dictatoriale, face cu deosebire ingrată situația apostolilor pasionați și naivi al acestui fermecător ideal. Câtă vreme lupta de interese, între clase și deci între indivizi, va rămâne așa de aspră cum este de zece ani încoace, toleranța va întâmpina, în practică cel puțin, la fiece pas, ofense ironice sau brutale. Dacă e drept că anume clase sociale sunt istoric chemate să aplice anume idei, aplicarea aceasta se subordonează inevitabil intereselor acelor clase, și interesele sunt intolerante.

Pentru ideile umanitare, vremurile de azi sunt grele.

„Tout ce qui est pouvoir est stupide", zicea, naiv și ursuz, Flaubert.

Mai politicos se poate spune: fundamentul puterii este, în esență, irațional: orice putere constituită exclude într-un grad oarecare toleranța, adică împăcarea oamenilor prin „înțelegere", deci prin inteligență. Toleranța este o idee regulativă, cu ajutorul căreia criticăm formele istorice ale puterii, iar nu un principiu care să facă puterea de prisos.

În practica politică, întrebuințarea ideilor este comodă: acolo ele se aruncă și se retrag repede și fără multă grijă. Teoria are însă datoriile ei de strictețã și eleganță. Conflictele de putere întind ideilor curse și le compromit prin contraziceri când triste, când comice. Și nu văd, pentru idei, altă apărare decât să se curețe prin critică, de înflorituri cu cari le-a alterat o circulație banal idilică, deopotrivă lipsită de controlul teoriei precize, ca și al practicii serioase.

CHESTIA DEZARMĂRII DUPĂ STRICTUL BUN-SIMȚ

Fanfara dezarmării pare că se potolește. În ziare slovele care notau acest dulce cântec se fac tot mai mărunte. Telegramele și reportajul, cu sprinteneala lor neistovită, au sărit acum la alte chestii. „Dezarmarea“ și „diplomația fără secret“ sunt două zvonuri politice care, de la armistițiu încoace, vin și trec în chip foarte săltăreț. Dar „diplomația fără secret“ pare, de la o vreme, să fi amuțit cu totul; probabil fiindcă practica internațională dă zilnic și violent pe față candoarea fără margini a acestui postulat. „Dezarmarea“ însă pare că ar fi o formulă mai durabilă. Fără îndoială e o treabă foarte serioasă la mijloc; fiindcă înarmarea costă scump teribil – și Dumnezeu știe ce nevoi grele apasă sau amenință statele europene. Problema dezarmării nu-i literatură. Și eu, pentru că fug cât pot de literatură, urmăresc cu grijă zvonurile de dezarmare.

Din tot ce am cetit ori auzit asupra acestei probleme, două idei m-au impresionat cu deosebire. Una, a lui Macdonald: că războaie n-ar fi dacă n-ar fi înarmări; alta, a unui distins ziarist român: că războaie nu s-ar putea face dacă n-ar vrea popoarele să iasă la bătaie. Îndrăznesc să afirm că în aceste două extrem de judicioase propoziții se rezumă, în chip surprinzător de complet, toate greutățile dezarmării și ale păcii generale. În adevăr: dacă nu mai sunt arme, sau dacă poporul nu vrea să le poarte, războiul este, evident, imposibil. De unde urmează că nu sunt contra lui decât două leacuri serioase: ori suprimăm armele, ori convingem popoarele să nu pună mâna pe dânsele.

Aceste două idei ilustrează minunat preceptul că nu trebuie să mergi prea departe cu cercetarea cauzelor. După cum se știe, șirul cauzelor este fără capăt, astfel că de la ideea dezarmării, spre exemplu, mintea poate ajunge din cauză în cauză, până la nebuloasa din care s-a desfăcut sistemul planetar, și de acolo încă mai departe. Evident, ar fi abuziv și oarecum patologic să urmărească cineva până într-atât lanțul explicațiilor. Când zici, însă, scurt și limpede: cauza războiului este înarmarea – sau: război nu s-ar face dacă n-ar vrea oamenii să se bată, simți numaidecât un fel de odihnă a minții, desăvârșită și sănătoasă. Ne aflăm atunci în plină și senină desfătare a bunului-simț. Bunul-simț este acea dumnezeiască moderație care ne oprește cuminte gândirea de la orice exces. El ne împiedică să toarcem prea mult firul cugetării, sau, cum se zice, să-l despicăm în patru, ori chiar în mai multe, și, la timp potrivit, pune frâu fantaziei, care-i totdeauna gata să înnebunească furios.

În scurt, bunul-simț retează și tivește gândirea așa ca să o facă pe potriva întregii umanități, îi asigură adică un maximum de curs social.

Asupra dezarmării a mai căzut și o altă vorbă aducătoare de bucurie: s-a hotărât că de acum încolo războiul se socotește crimă dacă cineva îl pornește fără să-și fi luat voie de la instanțele cari au să judece neînțelegerile între state. Era, ce-i dreptul, aproape de mintea omului că, o dată ce se va fi legiferat complet asupra războiului, fapta războinică va fi dreaptă, când se va conforma legii, ori crimă, când va călca legea. Dar e bine că s-a spus categoric adevărul acesta, ca să înțeleagă deplin toți că de acum înainte, în anume condiții hotărâte de lege, vom putea numi din toată inima războiul – crimă.

*

Lăsând puțin slobodă fantazia, se poate să ne întrebăm așa: dacă pricina războaielor este înarmarea, de ce se înarmează lumea? Sau așa: dacă războiul se face fiindcă oamenii vor să se bată, întrebăm scurt: de ce vor oamenii să se bată? N-am îndrăzneala, nici puterea să repet cetitorului câte răspunsuri am auzit, numai eu singur, la aceste întrebări, fără să mai socotesc pe celelalte, nenumărate, pe care le vor fi auzit alții. La întâmplare însemnez aici următoarele:

Statele se înarmează, pentru ca să se apere unele de altele, ori să se robească unele pe altele. Sau: norodul merge la război fiindcă e disciplinat militărește, adică știe de frică, deoarece se găsește între două focuri. „On en fusille une douzaine pour donner du coeur aux autres“, zice o vorbă bună a lui Voltaire.

Fantazia însă fierbe de neastâmpăr și întreabă iarăși de ce au trebuință statele să se apere unele de altele, și de ce voiesc ele să se robească unele pe altele? Sau: de ce norodul se lasă disciplinat militărește și nu dă la cap celor care-l pun între două focuri?

Aici răspunsul cel mai aproape de mintea omului, adică de bunul-simț ar fi, pare-se, acesta: statele au nevoie să se apere unele de altele fiindcă există primejdie ca unul din ele să atace pe altul. Și încă: statele doresc să se robească unele pe altele fiindcă e foarte plăcut să ai robi, și glorie pe deasupra. Iar la cealaltă întrebare se poate răspunde: poporul se lasă disciplinat fiindcă omul este, în general, disciplinabil, și, o dată disciplinat, de frică, pornește încotro îl împinge disciplina. În sfârșit, dând și mai multă îndrăzneală gândului, vom răspunde mai departe: omul este disciplinabil fiindcă-i sociabil și sugestibil. Iar (și acum facem un pas considerabil cu fantazia), deoarece unii indivizi și unele grupe se întâmplă a fi mai tari decât alți indivizi și alte grupe, rezultă că cei mai tari disciplinează neapărat pe cei mai slabi. Și natura (aici fantazia face un salt mare de tot) îi face pe unii mai tari, pe alții mai slabi, pentru că nu poate nimeri să-i facă pe toți deopotrivă – sau, mai popular: natura, când fabrică indivizi, nu-i potrivește, ci-i nemerește. La această constatare pare că s-ar opri mintea nu c-ar fi doar mulțumită, ci obosită și descurajată...

Românul, când se necăjește rău, ori pe un lucru neînsuflețit, ori pe o ființă vie, absolut indiferent de categorie și specie, raportează ori, mai exact, *trimite* acel lucru sau acea ființă la originea lui naturală.

Nu știu dacă cetitorul a luat bine seama la profunzimea filozofică cuprinsă în acea formulă, strălucitoare de limpiditate concretă, pe care prejudiciile unei educații cu totul nenaționale ne opresc s-o rostim tare, atât de adese cât o avem în inimă și pe limbă. În adevăr, formula de care vorbim însemnează evident că românul, desperat de cusururile obiectului, îl trimite, cu un fel de resignare fatalistă, la originea și cauza lui cea mai patentă, ca și cum i-ar zice: ești așa de nereușit, încât numai dacă te-ai mai face o dată din început s-ar putea alege ceva de tine; sau, poate, chiar mai pesimist: nici dacă te-ai întoarce acolo unde te-ai născut, ca să te mai naști a doua oară, tot n-ai fi bun de nimic. Înjurătura noastră favorită este, cum vedeți bine, o imagine care simbolizează cu cea mai originală exactitate doctrina „revenirii perpetue“ a acelorași forme de existență – *die ewige Wiederkunft*[6] a lui Nietzsche. Totodată ea rezumă o atitudine de o rară cuminţenie în fața cauzalității și absurdităților în care ea ne învăluie. Cu genială pornire mintea română se transportă la cauza cea mare și esențială, și dintr-o lovitură taie firul explicațiilor obositoare.

De teamă ca nu cumva cetitorul să-mi aplice și mie acea aspră și filozofică formulă română, pun capăt explicațiilor despre dezarmare. Îl rog să ia seama că nu le-am înșirat decât pentru a pune în cât mai evidentă valoare bunul-simț cu toată strictețea lui. Am făcut, cum se zice, proba prin contrar. Explicația serioasă și cuminte rămâne numai acea cuprinsă în propozițiile eminent judicioase și complete: războaie n-ar fi dacă n-ar fi arme, sau dacă oamenii n-ar porni la bătaie.

FRIVOLITATE POMPOASĂ

Există un fariseism foarte vizibil și dizgrațios, caracteristic diletanților cu pretenție. Oamenii de acest fel iau cu atât mai ușor atitudinea competenței serioase cu cât se feresc mai abil de a o pune la adevărată încercare. Diletantul pretențios este un domn prin excelență dificil, care știe să se păzească de răspundere cu minunată măiestrie. Deși altfel „diletant“, posedă virtuozitatea considerabilă de a-și masca incompetența și a speria prin severitatea judecății sale.

Este admis fără cercetare că jocul de hazard, luxul în îmbrăcăminte și hrană, flirtul și dansul, circul, teatrul de varietăți și cheful cu lăutari sunt lucruri esențial frivole. Să te dai prea mult lor este hotărât faptă rea, după judecata oamenilor serioși. Trebuie mărturisit însă că acei care-și trec viața în aceste frivolități consacrate (și, în fond, oarecum venerabile) au adeseori onestitatea să mărturisească aceasta fără înconjur, și nu caută să treacă drept altceva decât ce sunt. Dar există frivolități deghizate, care scapă lesne din vedere tocmai oamenilor serioși; despre aceste mofturi în vestmânt pompos vorbesc aici.

*

Vanitatea este divers și intens stimulată în societățile civilizate. Este foarte plăcut, și adeseori profitabil, să obții cât mai ieftin prestigiul competenței. Astfel se nasc diletanții cu pretenție de autoritate. Posibilitatea existenței acestora este fundată economic în formele diverse ale parazitismului social. Rentierii, dar mai ales sinecuriștii de sub diverse etichete sunt deținătorii frecvenți ai acelui diletantism fără modestie. Acest tip social alcătuiește trupa anostă a așa-numiților cunoscători și protectori de artă, sau propagandiști pentru artă și cultură, precum și acelor care, fără treabă și cu semiînvățătură, ard în entuziasm pentru știință. Sunt oameni care, din lipsa unui talent bine afirmat și liberi de constrângerea unei ocupații exigente, frunzăresc istorie, arheologie, economie politică ori chiar matematică sau medicină, încurcă circulația în expozițiile de artă, și ocupă fără justificare interioară sălile de concert. Unii, făcând astfel, rămân destul de inofensivi; mulți ajung agresivi, fiindcă dogmatizează fără bătaie de cap.

Se poate înțelege de ce în lumea modern burgeză acest tip social trebuia să înflorească indiscret. Competența specială și desăvârșirea ei, adică virtuozitatea, sunt fenomene adânc esențiale spiritului burgez și structurii sociale născute din el, de la cele dintâi începuturi în viața breslelor. Când Ludovic XIV a zis lui Boileau, care susținea că Molière este cel mai mare poet al vremii: *nu credeam, dar aici te pricepi d-ta mai bine* – regele biurocrat a vorbit în adevărat spirit burgez. Burgezul a adus în lume prestigiul muncii, și cu munca s-a introdus neapărat postulatul măiestriei, al creării cu maximum de încordare a facultăților naturale, disciplinate prin o învățătură tradițional specializată. Aceste sunt cele din urmă valori decizive consacrate de societatea civilizată. În ideea de muncă și de competență riguroasă, socialiștii sunt copiii autentici ai burgeziei; ei nu fac și nu pot face decât să corecteze inconsecvențele acesteia. Și dacă munca specializată și complimentul ei logic, virtuozitatea, ajung să fie resortul și valoarea primară în societatea burgeză cu cât ea se dezvoltă în sensul naturii sale intime, cu atât mai șubredă devine situația diletantismului, îndeosebi a celui mascat și cu pretenție de competență.

Ca să întărim acestea cu un exemplu specific burgez, să ne amintim că, pe măsură ce se strica tehnica economică prin zdruncinările anacronice provocate de război, tot mai numeroși se făceau oamenii de afaceri diletanți, tot mai dezastruos mișunau negustorii improvizați, cu procedările lor primitive, spre spaima și indignarea negustorilor adevărați. Fără îndoială, acest diletantism practic era de altă și mult mai grea însemnătate decât acel din domeniul ocupațiilor de lux. Acest din urmă întreține însă un spirit fals și ofensează bunul-gust. Acesta nu-i indiferent pentru economia generală a culturii.

Acel care nu vrea, sau este altfel incapabil să-și disciplineze riguros energia, în sensul unei virtuozități oarecare, se află în contrazicere radicală cu orientarea vieții moderne; și dezvoltarea acestei vieți anunță suprimarea acestui tip rămas din vremuri cu o structură socială astăzi înlăturată, cel puțin în principiul ei. Există o estetică a valorilor sociale care e un indicator prețios al direcției pe care o ia viața istorică. În anume timp, anume atitudini și tipuri sociale încep a fi dezaprobate prin reacție imediată. Ele dezgustă și supără, fiindcă stau în calea pe care cultura pășește cu necesitate. Astfel, omul modern simte tot mai tare ca inelegantă frivolitatea mofturoasă a așa-numiților amatori de artă, știință ori filozofie. Subterfugiile prin care diletanții activităților serioase fug de răspunderea la care îi împinge, cu ironică fatalitate, nechibzuința lor ambițioasă, se dau pe față compromițător și cad în ridicul. Silința grea pentru a obține desăvârșire tehnică, în orice domeniu, este eleganța proprie vieții moderne. Și nu numai diletantul care nu-i decât diletant cade sub această condamnare, ci și acei cari, prin cerințele serioase ale specialității lor, sunt aduși să treacă ocazional peste marginile ei. Căci și istoricul care, în expunerea lui, improvizează la iuțeală filozofie istorică ori știință socială, și oratorul care crede că reîmprospătează patos antic, și filozoful care diletantizează în matematici sau în istorie se expun dezaprobării dictate de necesitățile vitale ale culturii. Iar purul amator, cu fluturările lui, altădată grațioase, ajunge o paiață care plictisește înainte chiar de a fi comică. Acest tip însuflețit de pofta de a face pe dificilul fără să știe bine cum și fără să aibă cu ce nici nu-și poate justifica altfel, înaintea lui, nici a celorlalți, nulitatea lui practică și estetică decât prin atitudini nebulos cârtitoare. Este normal și distinctiv pentru acest soi de om că nu-i în stare niciodată să ajungă la „chestie"; soarta lui este să o caute fără să o cunoască.

*

În structura complexă a civilizației actuale, aprecierile asupra oricărui produs de cultură sunt nevalabile și inelegante dacă se reduc la simple atitudini de vag sentiment, formulate în fraze, cum se zice, literare. Asemenea aprecieri au rost numai când ele pătrund în tehnica proprie a produselor de cultură. Ce simți, te privește pe d-ta; ca să aibă valoare pentru altul trebuie să-ți deslușești simțirea punând-o în relație amănunțită cu structura obiectului despre care pretinzi să comunici cu altul, eventual să faci autoritate în fața lui.

Este o infirmitate din ce în ce mai urâtă să nu cauți din toate puterile a realiza o virtuozitate oarecare. Lucrul e regretabil pentru diletanții blânzi și modești, care vor să-și moțăie viața în papuci, schimbând din ceas în ceas o carte cu alta, fără nici o legătură între dânsele, sau plimbându-și prin muzee creierul și nervii neputincioși cu cari s-au născut. Aceștia fac milă fiindcă sunt un balast inofensiv, și societatea pare că e gata să fie absolut nemiloasă cu balastele de orice fel. Dar eliminarea prin distrugerea economică a diletantului care-și întolește frivolitatea incurabilă cu marafeturile unei competințe expeditive și nescrupuloase este un fenomen salutar; și-i frumos ca fațada culturii să fie desăvârșit spălată de acest mucegai care se îndărătnicește să pară decorativ.

PENTRU LIBERTATEA GUSTULUI

Este acum lucru dovedit: sunt în București oameni care nu deosebesc stilul lui Haydn de stilul domnului Gheorghe Enescu.

La un concert al Cvartetului Rosé, executanții au intervertit, fără să previe, ordinea bucăților anunțată în program – și publicul a aplaudat furios pe Haydn și a strigat cu desperare: Autorul!... Criticii au izbucnit în râs amar și s-au pornit să moralizeze publicul. Firește: între public și critic este solidaritate și vrăjmășie totodată, oarecum ca între elev și pedagog. Se părea, în adevăr, că elevul se compromisese drastic. În fața cvartetului vienez, mă rog!... Nu-i vorba, noi, românii, mai ales astăzi, îi trimitem la urma toată pe nemți – acolo de unde au venit... Atât ar mai trebui, să nu putem face la noi acasă ce vrem. Dar între noi e bine să ne explicăm puțin.

Oamenii bine informați despre viața muzicală română îmi spun așa: era până acum fapt verificat aproape de atâtea ori câte concerte a dat domnul Gheorghe Enescu în fața compatrioților lui, că legătura sinceră și cea mai caldă între artist și ascultătorii săi se stabilea, în anii din urmă, pe *Humorescа* lui Dvorjak. De ce tocmai pe această bucată, e treaba criticilor de specialitate să cerceteze. Diletanții sensibili mi-au sugerat că aici lucrează delicat oarecare înrudire tainică între sufletul slav și cel latin, să zicem chiar: daco-latin...

Dar trebuie să așteptăm rezultatele unei analize riguroase istoric-estetice. Până atunci rămânem la constatarea simplă și sigură că bucata cerută totdeauna cu foc de către publicul român de la maistrul său iubit este documentul autentic pentru oricine vrea să înțeleagă legătura între acel public și acel maistru.

Și dacă publicul și-a manifestat așa hotărât sensibilitatea muzicală, de ce să-l ținem legat pentru mai mult? *Humoresca* lui Dvorjak – asta știe publicul.

Ajunge... E în adevăr drept să-l tratăm deodată așa de aspru pentru ideile lui despre stilul lui Haydn, acel al lui Enescu, de pildă, sau despre alt fapt de muzică care n-are direct a face cu *Humoresca* lui Dvorjak?

Desigur, în publicul concertelor din orice țară se găsesc destui oameni care nu pot deosebi pe Haydn de Enescu; probabil numai că în unele țări acești oameni știu că există alții care se pricep să deosebească stilurile, și hotărât lasă pe seama acelor cunoscători inițiativa și răspunderea oricărei manifestări în sală. În alte țări structura

publicului nu-i atât de fermă și rațională, și inițiativa manifestațiilor o au uneori cei care nu dispun decât de multă energie fizică și de entuziasme diverse extramuzicale.

Se înțelege că o intervertire în ordinea bucăților, fără știrea unui asemenea public, poate da pe față foarte hazliu alcătuirea lui intimă.

Numărul acelor care, în artă, se decid după motive estetice este infim. De aceea este foarte gingaș lucru să cercetezi oamenii asupra cunoașterii stilurilor. Starea naturală a omului normal după cetirea unei cărți, ori în sala de teatru, ori în expoziția de pictură, este nedumerire și curiozitate (mai mult sau mai puțin prudent stăpânită) de a afla ce trebuie să crează despre carte, despre piesă, despre pânză, lucruri a căror rațiune de a fi rămâne în fond mai totdeauna neînțeleasă pentru dânsul. El știe că există o ierarhie în producerea și cunoașterea operelor de artă. Măsura în care omul normal are conștiință de această ierarhie este felurită, după țări și timpuri. În societățile foarte primitive disciplina artelor o țin preoții și magii; în cele foarte cultivate, intelectualii special instruiți pentru aceasta; iar societățile în doi peri se bucură de o libertate vioaie, cu efecte neprevăzute, uneori foarte vesele. La primitivi situația e simplă: gustul e uniform și sincer manifestat. Pentru civilizați și fracțiuni de civilizați, duplicitatea este inevitabilă în artă. Pentru că producția este extrem de abundentă și diversă; iar de altă parte există o ierarhie și o disciplină care amenință și oprește continuu pe omul de bun-simț să-și dea pe față gustul autentic.

Sunt nenumărați oamenii cari cumpără și admiră ce nu le place, cari ascund cu mare grijă ce le place, și încă alții, mai nenorociți cari nici nu apucă să cetească, să auză, să vadă ce le place, fiindcă urmăresc cu mare zel frumusețile dictate de sus. Este destul de ciudat poate că și în domeniul artei se stabilesc autorități, și mai ales că sunt ascultate. Pentru omul normal producerile specific artistice sunt, în fond, indiferente, și situația acestui tip de umanitate generală față de opera de artă este o perplexitate pe care caută să o mascheze cât mai bine cu ajutorul foiletonului de artă. Acestui om de mijloc nu-i trebuie orchestră simfonică, ci lăutari; nici pictură născută din vizualitate artistică, ci cromolitografie sentimentală. De aceea dezvoltarea tehnicii artistice este de neînțeles dacă o raportăm la rudimentarele trebuințe estetice ale omului normal. Și cred că tocmai indiferența esențială a tipului acestuia față de creația specific artistică explică mai ales formarea autorității în materie de artă. Omul de bun-simț își adăpostește indiferența și perplexitatea sa naturală față de opera artistului printr-o ipocrită sau maimuțărească supunere la opiniile dictate de critică. Trebuie amintit că de la romantism încoace, critica, urmând unor dispoziții intelectuale generale, s-a depărtat de public, s-a îndușmănit chiar cu dânsul și, ceea ce-i și mai dezastruos pentru cetitorul docil și de bun-simț, a adoptat adeseori un stil excesiv de poetic, făcut din metafore și comparații vertiginoase, din transpuneri extravagante de senzații – cuvintele, tonurile, colorile schimbate fantastic unele prin altele: o perturbare grozavă a regnurilor naturii fizice a părut indispensabilă pentru a exprima originalitatea fără seamăn a intelectualului modern. Iar omul de mijloc înghite supus și păstrează credincios acest stil, și fricos și stângaci îl întrebuințează pentru a ține pas cu modernitatea, la care cu nici un preț nu poate renunța. Astfel, îl auzi și pe dânsul vorbind de pianiști care sculptează tonurile, și de versuri care miroase a iasomie.

Omul de mijloc este astăzi, în judecarea artei, cu deosebire uluit; criticul îi vorbește de miresmele unui ton de vioară, de savoarea unei fațade arhitectonice – și-l maltratează fiindcă nu deosebește stilurile. Apoi nu-i cuminte acel care se ține hotărât și din toată inima de *Humoresca* lui Dvorjak? Ce tonuri sculptate, ce acorduri cu parfumuri! Iată o bucată care are valoarea, profund semnificativă, că se poate fluiera ușor și plăcut, și-i așa de dulce, și cu delicioasă melancolie îți aduce aminte de un sfârșit de chef delicat, cu lăutari absolvenți de conservator!

Dar autoritatea criticilor este, după cum se vede, o fatalitate absolută. Omul de bun-simț rar scapă (ca în exemplul de mai sus) de tirania ei. Spun drept că atunci când se manifestă liber în artă, omul de bun-simț mi-e drag și îl stimez din toată inima, fiindcă-i onest și are haz. Dacă, cine știe de ce – din eleganță de esteți probabil – nu vroim să-l instruim (și cu transpuneri lirice nu se învață oamenii a deosebi stilurile și a înțelege tehnica artistică), bine e să-l zăpăcim cu metafore amețitoare, și din amuzant, cum poate fi adeseori, să-l facem cu desăvârșire ridicul?

Cu cât critica e mai diversă și mai individualistă, cu atât e mai puțin apăsătoare; cu atât mai tare înlesnește libertatea gustului pentru omul de bun-simț și-l desface de obligativități la care nu-l putem supune decât dacă vroim să fim ironici. Școli și direcții accentuat și unitar organizate încurajează în omul normal lenea de a gândi, care și așa îi este naturală, și fac din el un poznaș automat de formule.

ANALOGII PENIBILE

„Bogatul este un tâlhar (Sfântul Vasile) – bogatul este un hoț; trebuie să se facă toți deopotrivă, dându-și prisosul unii altora; mai bine ar fi să fie toate bunurile în comun (Sfântul Ion Hrisostom). Bogăția este totdeauna făcută din furt; dacă n-a furat cel care o stăpânește acum, au furat străbunii lui (Sfântul Ieronim). Natura a făcut să fie toate în comun: proprietatea privată este o uzurpare (Sfântul Ambroziu). După buna dreptate, toate ar trebui să fie ale tuturor; nedreptatea a făcut proprietatea privată (Sfântul Clement)".

Comunismul acesta al sfinților părinți era numai o eleganță literară și morală, un reflex inocent al comunismului practic din vremurile dintâi ale creștinismului. Ca rechizit retoric el se găsește până și la Bossuet – o dovadă cu deosebire amuzantă pentru longevitatea stranie a florilor de stil. În Rusia actuală, comunismul, în practică, s-a împăcat, în scurtă vreme, cu tot felul de infamii burgeze individualiste, dar pentru menținerea cursului literar al ideilor comuniste, în toată splendida și platonica lor strictețe, oameni sunt și acum împușcați cu duzinele. Desigur ideea comunizării și a împărțirii egale este cea mai ușor de trezit în capul sărăcimii, și agitatorii din toate vremurile nu au lipsit să recurgă la dânsa. La timp potrivit, apostolul marxist a pus la o parte tot moftul socialismului „științific", și a strigat tovarășilor, scurt și simplu: luați bogaților ghetele și lăsați-le papucii – și a făcut revoluția... Pe urmă să ne amintim sinoadele socialiste care se țin lanț de câteva decenii, cu certuri nesfârșite asupra buchii marxiste, și așteptarea extatică a realizării comunismului întreg – întocmai ca certurile pe evanghelie și așteptarea împărăției lui Dumnezeu, cu două mii de ani în urmă, – cu aceleași ocări înverșunate, cu aceeași strâmtare și strâmbare a minții, acum ca și atunci.

Alături de ura împotriva bogatului și condamnarea lui radicală, stătea, în revoluția creștină ca și în acea comunistă de astăzi, o ură, tot atât de veninoasă poate, împotriva intelectualului. Pentru fanatic, intelectualul este diavolul, fiindcă intelectualul se îndoiește. Entuziasmul pentru știință, afișat de socialismul contemporan, s-a dovedit a fi, în practică, o frază de paradă: în mase ura contra cărturarului este fundamentală, este ura către monstrul neînțeles. Și agitatorii, cei din împărăția romană ca și cei de astăzi, o hrănesc cu aceeași grije ca și ura împotriva bogatului. În revoluțiile recente, fenomenul s-a dat violent pe față.

Negarea *cu orice preț* a bogăției și a învățăturii, atunci ca și astăzi, rodea corpul civilizației – negare hrănită de ura elementară a sărăcimii, ură căreia apostolii din totdeauna îi dau o haină de postulat moral.

Condiția civilizației este viața urbană; ruralul este, într-o măsură oarecare, om preistoric, oprit la satisfacerea trebuințelor elementare ale creaturii, prins, cum este, în munca excluziv destinată îndestulării acelor trebuințe. Cred că ruralului din orice parte a Europei îi va fi – cu mici deosebiri de grad – oricând lesne să renunțe la produsele vieții propriu-zis industriale și urbane. Și dacă va intra în delir, le va distruge cu cel mai natural entuziasm, și probabil cu sentimentul delicios că a pus cu totul mâna pe dânsele și izbutește, în sfârșit, să se sature de ele. Pentru moment cumpără parfum și pudră; asta nu însemnează că n-ar fi gata să renunțe, de hatârul unui chef social formidabil, la săpun, la drum de fier, la telegraf, medic, școală, la toate fleacurile urbane, la care se uită așa de des el cu viclean dispreț. Unul din cele mai clare efecte ale războiului a fost o strașnică pornire de țărănizare a Europei. Și țara cea mai perturbată și mai gata la orice este astăzi Rusia, cuibarul prin excelență rural, uriaș și haotic.

La descompunerea societății antice au operat ruralii într-o vastă măsură; căci ruralii erau doar barbarii – țărani și ciobani. Efectul hotărâtor al acelei binecuvântate transformări și purificări prin barbari, cei atât de sărbătoriți în mintea simplistă a romanticilor naționaliști, a fost tocmai stricarea vieții urbane. În Galia, cea mai orășenească între provinciile imperiului, se poate cu deosebire clar urmări cum puterea a trecut de la cetăți la fermele și satele germanice. Negreșit, în orașe lumea sărăcea groaznic de greutatea birurilor – și fenomenul începe să aibă în viața de astăzi o analogie cu deosebire penibilă.

Închiderea economică a statelor, tot mai înverșunată și mai oarbă, poate să sugrume din ce în ce mai strâns circulația bunurilor pe care să întemeiază viața capitalistă și probabilitatea războaielor frecvente și locale crește potrivit cu acest naționalism acut. În războiul local și frecvent este Evul-Mediu. Ce vor lăsa în picioare războaiele naționale or putea regula acele civile – alternativ sau simultan.

Ca decor și costum pentru aceste analogii în structura internă a vremurilor noastre și acea a civilizației vechi la sfârșitul ei, servesc exploziile religioase – intuiționism, antroposofie, teosofie, spiritism, „știință creștină“, – un alai de carnaval mistic, în care se amestecă, mulțumită aiurelei desăvârșite și vanitoase a milioane de semidocți, tot felul de resturi din bucătăriile metafizice europene sau orientale, ori din visările fruste ale Pieilor-Roșii. Și lumea începe să mișune, ca și în primele veacuri creștine, de aventurieri religioși și taumaturgi, spre amețeala definitivă a unei societăți bolnave, minate de plebeizare – prin urmare cu rezistența intelectuală adânc compromisă.

Înainte de război se zicea ferm că civilizația modernă nu poate fi expusă la o catastrofă așa vastă, și oricum rușinoasă, ca cea antică, fiindcă producția modernă are o putere covârșitoare. Pe atunci planau mai toți într-un optimism dulce și absolut.

Războiul are grozav aerul să ne spuie că s-ar putea întâmpla și altfel; și rușinea noastră s-ar putea să ajungă cel puțin tot așa de mare ca a celor vechi.

Îmi pare că la astfel de analogii trebuie să ne gândim față de criza civilizației – dacă e vorba de *gândit*... Îndeobște lumea preferă vomițiuni patetice, în stil apocaliptic; astfel că problema acestei crize a ajuns o temă favorită a flașnetelor literare de toate formele și dimensiile.

EXPLICAȚIE FINALĂ

Războiul, reabilitând violența, a vărsat în viața europeană cantități mari de sinceritate; siluirea e doar o pornire eminent imediată și naturală în majoritatea indivizilor din specia umană. Din punct de vedere sufletesc, rezultatul autentic și direct a fost de a da pe față această pornire.

Însă criza nu a fost simplă; efectele ei trebuiau să fie variate, și uneori să se contrazică ciudat.

Nimeni, de pildă, din cei cu răspunderea supremă a trebilor publice europene nu vrea să-și atribuie gloria de a fi dorit și început războiul, ci toți vor să arate că se trudesc să asigure pacea.

Scribi, robi ai claselor conducătoare, porunciți anume să vocifereze, cu patos de cafenea, un nietzscheism de răspântie, se ciocnesc de alții tocmiți să tămâieze masele, pe cele de sus, ca și pe cele de jos, cu arome creștine anume drese pentru uzul actual. Astfel, violența sau caritatea evangelică pot fi pe rând adorate, cu mondenă grație, de aceiași oameni.

Bărbați de stat cochetează cu aspirațiile cele mai indiscrete ale feminismului, și visează totuși să reînființeze familia patriarhală, în toată rigoarea disciplinei sale antice. Iar reacționari vehemenți învârtesc, la ocazie, ochi dulci spre lucrătorii cei mai roșii.

Criza războinică a revărsat un amestec original de adevăr, de contraziceri deșănțate și grimasă.

Consecvența este o povară, pe care omul obișnuit o aruncă fără scrupul în viața de toate zilele, sau chiar în cea oficială și solemnă; și ușuratic el adoptă idei a căror origine n-o știe și al căror rost n-are timp nici putere să-l înțeleagă, ca să se apere de obiecții nu totdeauna ușor de priceput pentru mintea lui simplu practică.

Astăzi clasa burgeză întâmpină multe greutăți ideologice, și în spiritele comune se produce o aiureală din mijlocul căreia răsar atitudini autoritare fără alt fond decât o nervozitate arogantă foarte stângaci consumată. În nedumerirea aceasta ideologică, burgezia își caută uneori adăpost în filozofia unei alte clase, și se face, fără chibzuință și fără bun-gust, stegarul nobilimii de sânge, desfășurând un conservatorism inutil pompos, de simplă maimuțăreală. Dar, fără îndoială, doctrina însăși aristocratică și conservatoare nu se reduce la astfel de manopere cabotine; ea poate fi, astăzi, reprezentată serios și fundată inteligent. În România, de exemplu, oameni eminenți au dat formă strălucită, și logică și estetică, unei doctrine conservatoare potrivite țării acesteia. Totuși, societatea românească întârzie, în unele privinți, atât de surprinzător în faza imitației primitive, încât, acum proaspăt, înflorește la noi un conservatorism pur francez – sau mai preciz: burbonic – care desigur face figură pitorească, dar și foarte bizară în patria lui Carp și mai ales a lui Eminescu.

Atitudinile aristocratizante ale burgeziilor apusene sunt adeseori, ele singure, imitații puțin grațioase și de slabă valoare practică. Copiile sud-est-europene ale unor astfel de imitații vor figura, probabil, numai ca un paragraf mărunt în istoria amuzantă a vremii noastre.

Luciditatea aspră și rece este tradiție în clasa burgeză și principiu al civilizației uriașe pe care această clasă a creat-o. Primatul inteligenței formează temelia bunului-gust al burgeziei și noblețea spiritului ei specific. Oameni ca Norman Angell, Keynes și Caillaux dovedesc că această tradiție a inteligenței este vie, că luciditatea burgeză nu s-a topit toată în frigurile prin care trece astăzi lumea.

Am credința că o clasă, ca și un om, se poate adapta chiar celor mai aspre și complicate încercări, fără a se deda la tumbe și grimase. Cetitorul a văzut desigur că ținta celor cuprinse în această carte e mai ales să denunțe contraziceri și strâmbături sufletești și sociale, care vin să pocească din ce în ce mai des și mai dizgrațios fizionomia omenirii cultivate.

Despre stil

note și exemple

DESPRE STIL

Explicații pentru cei străini de subiect

Când vine vorba de stil, orice european cât de puțin cărturar citează, sau își aduce măcar aminte inevitabil fraza atribuită lui Buffon: stilul este omul. Înțelesul comun al acestei fraze e astăzi, mi se pare, următorul: că expresia verbală îți poate arăta caracterul personal și social al omului. Se admite că particularitățile vorbirii sau ale scrisului sunt în stare să ne informeze asupra persoanei vorbitorului și scriitorului; cu ajutorul acestor particularități putem face dar mahalagisme delicate despre oamenii care scriu pentru public. În veacul trecut s-a și organizat o metodă de a studia viața indivizilor și istoria societăților cu ajutorul stilurilor, sau invers: de a explica stilurile prin viața scriitorilor și a lumii în care au trăit. Această metodă s-a numit istorică, sau sociologică, sau vag și general: științifică. Reprezentantul ei cel mai popular a fost Taine. De exemplu, el a descris spiritul grec servindu-se de arta grecească, pe cel englez cu ajutorul literaturii corespunzătoare, sau chiar a dedus oarecum revoluția cea mare din spiritul și stilul clasic francez. Explicațiile lui Taine sunt astăzi, poate, tot atât de vulgarizate cât fraza lui Buffon, și au ajuns a fi comentarul obișnuit, și întrucâtva modern încă, al mult cunoscutei fraze.

Cu ocazia acestei combinații de idei literare, înțelesul vorbei lui Buffon s-a alterat. Naturalistul înțelesese așa: materialul de idei și simțuri este dat în general, este al vremii sau al neamului omenesc de veci; singură expresia este a scriitorului, ea deci e semnul propriu individual, întipărit pe materialul de gândire ce plutește, nu știu cum, în toată lumea stând la dispoziția fiecăruia.

Maniera istorică – a lui Taine, să zicem! – de a trata stilul a îndemnat pe mulți să considere arta, special pe cea literară, numai ca un mijloc de informație istorică ori sociologică; și în țările fără tradiție estetică lumea s-a grăbit să creadă chiar că studierea pur estetică a operelor literare este o frivolă și definitiv învechită ocupație, demnă numai de retorii și dascălii de pe vremuri. În felul acesta s-a abătut o bucată de vreme atenția publicului cultivat de la stil, și arta literară a trecut printr-o eclipsă. Atunci literatura a căutat să fie științific informatoare sau ostentativ moralizantă. De preferință i se dedea slujba severă de a deschide ochii claselor de sus asupra suferințelor și virtuților poporului. Între anii 1870 și 1890, multă lume, și negreșit tineretul mai ales, nu permitea artei să fie altceva decât apostolat moral și social. „Intelectualii ruși, pe atunci revoluționari toți, au fost, cum era de așteptat, cei mai simpliști și cei mai fanatici răspânditori ai acestei dogme asupra literaturii. De la ruși ideile acestea neliterare au trecut în România."

Pe la începutul secolului de față, cunoscutul revoluționar prinț Kropotkin a ținut la Londra un șir de conferințe despre viața intelectuală rusească din vremea când era el tânăr. Capitolul unde rezumă ideile criticilor ruși, inspirați pe atunci de cartea lui Proudhon asupra artei, pare o traducere credincioasă de bucăți alese din *Contemporanul*, din *Revista socială*, din *Evenimentul literar* sau alte publicații din junețea, violentă și în fond fragedă, a socialismului român. Atunci tineretul, în Iași mai cu seamă, adoptă eleganța neglijenței – în port, maniere și, cu deosebire demonstrativ, în scris. După cum umblau cu șoșonii descheiați și cu pantalonul boțit peste șoșon, cu gulerul paltonului ridicat pe jumătate, cu pălăria prăfuită, cu manșete slinoase, tot așa intelectualii de pe atunci scriau urât, și urâtenia aceea era, cred, la început cel puțin și la unii dintre dânșii, de o naturalețe foarte îndoielnică. Pe urmă, neapărat artificiul a devenit natură. Exemplul cel mai tare al acelei mândre și memorabile urâțenii literare a fost Ion Nădejde. Mult mai târziu a reapărut, cu perfectul *négligé* de altădată, stilul acela ieșan în foiletoanele neprevăzute și slab justificate ale lui Gheorghe Panu. Faptele acestea le înțelegem așa: generația aceea practica fanatic cultul unor idei, și în acest caz *forma* era cu dispreț lăsată în grija celor neserioși, celor fără idei, învechiților și, ca să spunem vorba definitivă: burgezilor. S-a întemeiat astfel un cinism literar, și stilul ajungea să aibă înțeles de ornament condamnabil. Se anula, prin urmare, tocmai aceea ce, în credința lui Buffon, constituie meritul propriu al scriitorului și specifica lui justificare. Intelectualii noștri, de care vorbim, puri și aprigi oameni de idei, credeau că, pentru marile adevăruri care duc lumea, forma este indiferentă, pe când Buffon, retor și om de lume, susținuse că, deoarece *adevărurile* pot fi spuse sau frumos sau urât, e logic și convenabil să fie spuse frumos. Principiul era dar, la idealiștii ieșeni, ca și la Buffon, că unul și același lucru poate fi spus ori scris urât sau frumos, după cum poftești. Acest principiu e antic.

Retorii greci stabilise naiv deosebirea între *subiect* și *tratare*. Prin *subiect* se înțelegea însă o idee cu totul generală, un așa-numit loc comun: comparație între doi oameni celebri, contrast între virtuți și vicii, între tipuri și caractere, controverse pe principii politice sau morale...

Este evident că, dacă prin *subiect* înțelegem generalități ca aceste, dezvoltarea *subiectului* prin cuvinte poate să apară foarte variată. *Istoria romanilor* a lui Mommsen și *Istoria romanilor* a lui Mandinescu sunt, în înțelesul acesta, lucrări cu același subiect. Deosebirea stă, se zice, *în felul expunerii – în formă*. De aici se poate porni un șir de comparații între cele două opere, începând, neapărat, de la cele mai elementare deosebiri de formă: că una e scrisă nemțește, alta românește, și că amândouă au același titlu. Astfel se poate aplica inevitabila frază a lui Buffon: istoria romanilor este fondul deopotrivă dat celor doi autori; stilul numai e deosebit al fiecăruia. Obișnuit lumea nu ia seama că „istoria romanilor" considerată ca fond comun dat, cum se zice, lui Mandinescu, ca și lui Mommsen, este o generalitate extrem de săracă, fiindcă nu-i decât simplul titlu al unui articol de dicționar enciclopedic, un cuvânt din vocabular, și alt nimic. La astfel de generalități goale se gândea Buffon, probabil, când deosebea stilul de fond; tot așa făceau ieșenii cu idei când, printr-o elegantă de-a-ndoaselea, disprețuiau *stilul* și pe *stiliști*, adică pe autorii care scriu *frumos*. Dacă lăsăm însă la o parte asemenea generalități schematice și locuri comune, și privim cuprinsul concret al operelor, nu se mai poate zice despre cei doi autori că tratează același subiect: fără îndoială, istoria romană din capul lui Mommsen e alt lucru decât istoria romană din capul lui Mandinescu.

O veche glumă studențească germană spune că un profesor oarecare – numele i se schimbă, firește cu universitatea și cu generațiile de studenți – își notează din loc în loc pe marginea caietului de curs cuvintele: aici am obicei să spun o vorbă de spirit (*hier pflege ich einen Witz zu machen*). Procedarea aceasta de tehnică literară a legendarului profesor este, pentru orice european de astăzi, o faptă irezistibil ridiculă. De ce? Nu erau ornamentele unui discurs, sau chiar și ale altor compoziții literare antice, aproape tot atât de comic prevăzute și prescrise ca și vorba de spirit obligată în lecțiile dascălului din anecdota nemțească? Și în adevăr noi, cei de astăzi, surâdem de structura naiv reglementată a compozițiilor literare din vechime. Din contră: anticii se mândreau să arate cât mai vizibil că lucrările lor literare sunt făcute întocmai după reguli și calapoade. În vremurile noastre numai partea de tot primitivă a publicului cere veșnic aceleași motive și aceleași artificii de tratare – în melodramă, în film, în romanul de fasciculă. Cunoscătorii de artă desconsideră radical această estetică a ageamiilor: pentru noi, modernii, punerea în evidență a locurilor comune, a procedeelor literare tipice și mecanizate este numai un mijloc specific de a produce parodia. Artistul antic era robit genului literar și se simțea bine în această robie; ambiția artistului modern e să se răzvrătească cât poate mai original contra genului. Anticii, când au început să facă pedagogie literară, au luat seama cu deosebire la genuri, și stilistica lor este, în primul rând, teoria genurilor, când nu se mărginește să stabilească curat numai așa-zisa corectitudine a stilului, să judece adică scrisul unui autor din punct de vedere al limbii literare așa cum e fixată de gramatici – să puie, cum zice Eminescu, „aticismul“ limbii la cântar. În afară de aceasta, fiindcă scopul principal al învățăturii literare era să dreseze oratori, anticii au cultivat, prin excelență retorica; teoria și tehnica discursului am moștenit-o noi de la dânșii ca partea cu mult mai însemnată și mai tiranică, din tot studiul stilului. În retorică s-a făcut, pentru pregătirea și analiza discursului, acea deosebire sumară și naivă între fond și formă, între idee și expresie fiindcă în exercițiile lor pentru pregătirea oratorilor se dedea drept *subiect* un loc comun foarte general, care avea să fie dezvoltat prin alte locuri comune, așezate după norme hotărâte. Aceste locuri comune care veneau să acumuleze împrejurul celui dintâi apăreau atunci ca haine și ornamente ale acestuia. Așa s-a născut opoziția clasică între *fond* și *formă,* între *cuprinsul* și *stilul* unei opere.

Astfel, pe antici îi călăuzea respectul față de genul literar, pe noi, modernii, postulatul din ce în ce mai exagerat al originalității individuale. În conștiința artistică a modernilor a crescut tot mai tare tendința de a critica venerabila distincție a ideii de expresie, și de câtva timp cerem suprimarea acestei distingeri. Nouă ni se pare mult prea naivă – ca să nu vorbim nepoliticos – grija și obligația de a formula *subiectul* sau *ideea* unei lucrări. Pentru oricare cunoscător, cu atât mai mult pentru oricare artist de astăzi, asemenea formulări nu-s decât o platitudine tocmai bună pentru pedagogi stupizi. Pentru noi, *subiect* al unei lucrări literare e tot ce ne dă autorul în ea, și întocmai cum ne dă acel tot. Noi nu raportăm lucrarea la un gen literar, sau cel puțin asemenea raportare e de interes mult prea secundar. Opera literară e, pentru noi, acest total de cuvinte care ne trece sub ochi – cuvinte cu înțelesurile lor, căci nu pot fi rupte cele dintâi de cele din urmă decât doar dacă se vor hotărî definitiv artiștii literari să întrebuințeze limbajul în chip exclusiv muzical, o noutate care, cu toată strălucita încercare a lui Mallarmé, n-a putut pân-acum să biruie rutina literară a lumii artistice. În această situație noi nu mai putem înțelege *stilul* ca formă și ornament al unui subiect; toată cartea, toate cuvintele cu înțelesurile lor sunt, pentru noi, *subiectul,* și n-are sens să vorbim de stil frumos pe subiect urât, de stil urât pe idei frumoase. Critica stilului implică fatal critica gândirii; și trebuie să luăm bine seama că a spune că un autor scrie *prost* este o gravă impolitețe din punctul de vedere al esteticii moderne. A zice că cineva scrie *urât* e mult mai amabil; dar și aceasta înseamnă fatal că acel de care vorbim își neglijează, mai mult sau mai puțin grav, gândirea.

Munca și tehnica literară, în înțelesul modern, consistă dar în supravegherea scrupuloasă a gândirii – și anume, a gândirii prin cuvinte.

*

Pe când romancierii naturaliști și diversele lor anexe voiau să facă știință și umanitarism claselor populare, Flaubert, Théophile Gautier, simboliștii și pictorii impresioniști pregăteau îndărătnic mântuirea artei de pretenții științifice și moralizante. Maiștrii artei literare de astăzi, Cocteau și Gide, de ex., condamnă pe Flaubert pentru excesul de intenție artistică; îi supără artificialitatea lui prea aparentă, zic ei. De aceea îl coboară pe Flaubert și înalță cu atât mai sus pe Balzac și pe Stendhal. Tineretul literar de astăzi deschide celor doi romantici, exemplari prin superioara lor sinceritate, un credit de nemărginită indulgență pentru sute de pagini rău gândite, pueril sau convențional imaginate. În teorie, cel puțin, predică tinerii astfel. Practica lor e „artistică“ fără pereche.

Flaubert spunea lui Maupassant că legea fundamentală e, pentru artist, să observe, și să se observe neîndurător până ce ajunge să-și dea o impresie *nouă.* Cu un veac mai înainte Lessing spusese același lucru. Coincidența e prețioasă. Lessing și Flaubert constatau astfel singura disciplină care mai rămâne posibilă artistului modern.

În artă banalitatea e mortală – nu-i un defect oarecare. Trebuie să scrii clar, nou și personal, zicea Lessing; și dintre aceste calități, claritatea încurcă cel mai greu pe artistul modern, a cărui obligație supremă e să fie nou și personal. Treimea criticului german este perfid subtilă. Să fii clar: cărui public? Desigur nu poți fi clar decât, mai întâi, artiștilor care-ți seamănă. În adevăr, de o sută de ani publicul exasperează pe artiști, plângându-se sau batjocorind, fiindcă *nu înțelege*; iar fatalitatea nu se ostenește de a impune artiștilor să scrie nou și personal.

În România, pe când ideologia pe care o putem numi rusească, amestecată cu potrivite lecturi apusene, turna în mințile generoase ale tinerilor dogma justificării artistului prin intenții umanitare sau oarecum științifice, Eminescu și Caragiale pregăteau tocmai trezirea conștiinței specific artistice în scrisul românesc. Prin o coincidență aproape umoristică, tocmai acești doi artiști au servit criticii umanitare de pe atunci ca pretext pentru a-și ilustra tendințele. Optica acelei critici era remarcabil unilaterală. Fiind ea însăși „tendențioasă“ la culme, căuta și vedea peste tot numai „tendințe“, adică idei politice și sociale în stare militantă.

Neglijența literară a ideologilor români de care am vorbit a fost un epizod scurt. Educarea sau reeducarea literară a publicului mare a făcut-o, mi se pare, Vlahuță, deși el însuși fusese format în parte de acea ideologie. Cochetând evlavios cu tradiționalismul, el a dat model de limbă românească scrupulos corectă, împodobită după o retorică și o poetică imediat accesibile știutorilor de carte, de orice treaptă aproape. Și cred că mai ales de la Vlahuță derivă toți scriitorii români care s-au făcut populari de atunci încoace.

*

Din fatalitate istorică dar, scriitorul de astăzi este obligat să fie original. Negreșit, lucrul trebuie înțeles relativ și numai ca o tendință a vremii. În ideal, orice bucată scrisă ar trebui să fie originală ca o teză de doctorat în matematici, și cele mai multe n-ar avea decât două sau trei pagini. Însă mizeriile diverse ale meseriei, mecanizarea scrisului îmbrâncesc pe scriitori într-o nemodestie și o falsă fecunditate, de care unii cel puțin nu sunt deloc bucuroși, dacă nu chiar se și rușinează adânc. Și apoi, infirmitatea atenției și alte metehne ale majorității cumpărătorilor de literatură silesc fără iertare pe scriitor să dilueze și să se repete nerușinat.

De aici nu urmează că nu poate fi de folos în școală, dar și afară din școală, să comparăm și să grupăm autori, să definim și să clasificăm stiluri, să ne aducem aminte, de ex., că genul dramatic e dialogat, că operele dramatice sunt împărțite în acte, tablouri, scene; să constatăm că o lucrare este în versuri; alta în proză, că doi sau mai mulți scriitori întrebuințează versuri de aceeași lungime, că unul are cutare forme dialectale, altul alte forme, că tristețea în general, și suferințele claselor populare cu deosebire, au de la sine un fel de valoare care e absolut sigură de sensibilitatea majorității cititorilor de pretutindeni.

HAMALUL CHIOR

Nouă oamenilor nu ne e de nici un folos să avem doi ochi: cu unul vedem părțile bune ale vieții, cu altul pe cele rele. Mulți au obiceiul prost să închidă pe cel dintâi, și foarte puțini îl închid pe cel d-al doilea: iată de ce sunt atâți oameni care ar vrea mai bine să fie orbi decât să vadă tot ce văd. Fericiți cei chiori căror le lipsește numai ochiul acel care strică orice privește! Așa era Mesrur.

Trebuia să fii orb ca să nu vezi că Mesrur era chior. Din naștere. Dar chiorul acesta era atât de mulțumit de viața lui, încât niciodată nu-i trecuse prin cap să-și dorească încă un ochi. Și doar nu vreo avere mare îl mângâia de nedreptățile naturii: era hamal și altă comoară n-avea decât spinarea. Era însă fericit, și te făcea să înțelegi că un ochi mai mult și ceva mai puțină trudă nu sporesc mult fericirea. Totdeauna banii i se potriveau tocmai bine cu cheltuiala, și foamea cu mâncarea câtă o avea. Dimineața muncea, seara mânca și bea, noaptea dormea; și pentru dânsul, zilele erau niște vieți deosebite, așa că grija de mâine nu-i turbura niciodată plăcerea clipei de față. Era, cum vedeți, chior, hamal și filozof laolaltă.

Din întâmplare, a văzut trecând, în caleașcă strălucită, o prințesă care avea un ochi mai mult decât dânsul; dar asta nu l-a împiedicat să-i pară frumoasă și, cum chiorii se deosebesc de ceilalți bărbați numai într-atât că au un ochi mai puțin, s-a îndrăgostit nebun de dânsa.

Veți zice poate: când un om e chior și hamal, nu trebuie să se amorezeze, mai ales nu de o prințesă de neam mare, și încă de o prințesă cu doi ochi. Și eu cred, ca și d-voastră, că se prea poate să nu-i placi prințesei. Totuși, fiindcă dragoste fără nădejde nu se poate, hamalul nostru, o dată îndrăgostit, a început să aibă și nădejde.

Fiindcă avea mai multe picioare decât ochi, și fiindcă picioarele îi erau zdravene, s-a ținut cale de o poștă după carul zânei, tras în fuga mare de șase cai albi voinici. Pe vremea aceea era moda, la cucoanele mari, să umble cu trăsura fără slugă pe capră și fără vizitiu – mânau singure. Bărbații vroiau să fie femeile singure de tot, socotind că astfel ar fi mai asigurați de credința lor; ceea ce-i tocmai dimpotrivă de ce cred moraliștii, care zic că nu este virtute în singurătate.

Mesrur fugea întruna pe lângă roatele trăsurii, cu ochiul cel bun întors spre prințesă, care se mira văzând un chior alergând așa de bine. Pe când el dovedea astfel că cine iubește nu ostenește, o fiară sălbatecă gonită de niște vânători a trecut drumul și a speriat caii; aceștia, luând zăbala în colți, porniră cu frumoasa prințesă spre prăpastie. Îndrăgostitul, mai speriat chiar decât dânsa, deși era și ea destul, a tăiat streangurile cu o minunată iuțeală de mână. Cei șase cai albi au sărit în adânc, iar prințesa, albă acum pe față ca și părul lor, a scăpat cu frica. „Oricine ai fi, îi zise ea, n-am să uit niciodată că-ți datoresc viața; cere-mi ce vrei, tot ce am e al d-tale“. – „Ah, răspunse Mesrur, aș putea cu mult mai mare dreptate să vă dau eu tot ce am, dar, dându-vă, tot mai puțin v-aș da, căci n-am decât un ochi, și d-ta ai doi; însă un ochi care te privește face mai mult decât doi care nu pot vedea pe ai d-tale“. Prințesa zâmbi, căci vorbele galante ale unui chior tot galante sunt, iar de galanterii zâmbești totdeauna. Și a zis prințesa: „Mult aș vrea să-ți dau un ochi, însă asemenea dar numai mama d-tale ți l-ar fi putut face, dar vino după mine“. Zicând așa, se coborî din caleașcă și porni pe jos. Se coborî și cățelul prințesei, și mergea pe lângă ea lătrând după scutierul acesta atât de ciudat la înfățișare. Greșesc numindu-l scutier; fiindcă degeaba încercă el să-i dea brațul, prințesa nu voi să-l ia, sub cuvânt că era murdar. Și veți vedea că simțul ei de curățenie a înșelat-o. Avea picioarele foarte mici, și pantofii mai mici decât picioarele, așa că nu era făcută nici încălțată ca să poată ține la drum lung.

Când ai picioare frumoase, uiți că nu poți umbla bine, și atunci șezi toată viața pe canapea, înconjurată de cavaleri. Ce puteau folosi însă niște pantofi cusuți cu fluturi, pe un drum plin de bolovani și unde nu-i poate vedea decât un hamal, și încă un hamal care are numai un ochi? Melinada (așa o chema pe prințesă, și știu bine de ce nu i-am spus numele pân-acum: fiindcă nu i-l găsisem încă) mergea cum putea, blestemându-și cizmarul, rupându-și pantofii, zgâriindu-și și răsucindu-și picioarele la fiecare pas. Trecuse ca vreun ceas și jumătate de când umbla, așa cum umblă cucoanele mari: făcuse adică vreo trei sute de pași – și căzu de oboseală în mijlocul drumului.

Pe Mesrur nu-l lăsase s-o sprijine câtă vreme se ținuse pe picioare; acum sta el la îndoială s-o ajute, de frică să n-o murdărească atingând-o, fiindcă știa el bine că nu-i curat. Prințesa îl făcuse să înțeleagă aceasta destul de lămurit, și încă mai lămurit pricepuse el pe drum uitându-se când la dânsul, când la stăpâna sa. Ea purta rochie de stofă ușoară de argint presărată cu ghirlănzi de flori, care lăsa să se vadă ce frumos era făcută la trup; iar el avea o scurteică cenușie plină de pete, găurită și cârpită așa că peticele veneau alături de găuri, nu deasupra, unde, se înțelege, ar fi fost mai la locul lor. Se uitase la mâinile lui cu vine groase și cu bătături, și apoi la mâinile ei mici, mai albe și mai gingașe decât crinii. În sfârșit, prin vălul subțire cu care era legată la cap se vedea părul galben al Melinadei, împletit și buclat, pe câtă vreme părul lui era negru, zbârlit, creț, și pe cap n-avea decât o cialma ruptă.

Pe când el își făcea în gând aceste socoteli, Melinada încerca să se scoale, dar căzu numaidecât la pământ: și căderea a fost așa de rea, încât Mesrur a văzut lucruri care-i răpiră și câtă minte îi mai rămăsese privind fața prințesei. Uită că era hamal, că era chior, și nu se mai gândi ce depărtare pusese soarta între Melinada și dânsul. De-abia își aduse aminte că-i îndrăgostit de prințesă, deoarece păcătui în privința delicateței despre care se zice că e nedezlipită de adevărata dragoste, că uneori ea dă tot farmecul dragostei, dar de cele mai de multe ori e aducătoare de suferință. Ca hamal avea dreptul să fie mojic, și Mesrur a fost mojic și fericit. Prințesa trebuie să fi fost atunci leșinată, sau poate își plângea soarta; însă, cum era dreaptă din fire, nu poate fi îndoială că binecuvânta norocul, văzând că orice supărare își poartă mângâierea cu sine.

Noaptea își întinsese vălurile peste tot, și cu întunericul ei ascundea atât fericirea adevărată a lui Mesrur, cât și închipuitele nenorociri ale Melinadei. Mesrur gusta plăcerile îndrăgostiților desăvârșiți, și le gusta ca un hamal, adică (spre rușinea lumii) în chipul cel mai deplin. Melinadei i se făcea rău în fiece clipă, și în fiece clipă iubitului ei îi veneau la loc puterile. Și odată a zis tare aceste vorbe, care se potriveau minunat în gura unui om plutind în fericire, dar care nicidecum nu s-ar fi potrivit unui bun catolic: „Mahomed atotputernice, fericirea mea n-are decât un singur cusur: că ființa care mi-o dă nu o poate simți. Fă-mi tu, profet al lui Dumnezeu, pe câtă vreme mă aflu în raiul tău, și acest bine, ca să fiu în ochii Melinadei ceea ce ar fi ea înaintea ochiului meu, dacă ar fi acum ziua mare“. Și, isprăvindu-și așa rugăciunea, a urmat să fie fericit mai departe. Aurora, totdeauna prea harnică pentru cei ce se iubesc, găsi pe Mesrur și pe Melinada în starea în care ea însăși, cu o clipă mai devreme, ar fi fost găsită cu Tithon. Dar o mirare a cuprins-o pe Melinada când, deschizând ochii la cele dintâi raze ale soarelui, s-a pomenit într-un loc încântător, împreună cu un tânăr, nalt și mândru, la chip asemenea soarelui a cărui reîntoarcere o aștepta acum pământul. Avea obrazul rumen și buzele de mărgean; ochii mari, scânteietori și galeși totodată, arătau și insuflau dragoste. Purta pe umeri o tolbă de aur, bătută cu pietre scumpe, și săgețile lui nu vâjâiau decât de dragul plăcerii. Părul lung, prins cu un lanț de diamante, îi atârna răsfirat pe spate; și o țesătură subțire, cusută cu mărgăritare, îi învelea trupul fără să-i ascundă frumusețea. „Unde sunt și cine ești?“ strigă Melinada în culmea uimirii. „Ești alături de păcătosul care a avut norocul să te scape de la moarte și care și-a luat răsplata atât de bine pentru osteneala lui“. Melinadei, plină de mirare ca și de fericire, îi părea rău că schimbarea la față a lui Mesrur nu se întâmplase mai devreme. Și, apropiindu-se de un palat strălucit care tocmai atunci îi atrase privirile, ceti pe poartă cuvintele aceste: „Depărtați-vă de aici, nechemaților; ușa aceasta nu se va deschide decât celui ce are inelul“. Mesrur se apropie și el ca să cetească; lui însă i se arătară alte cuvinte: „Bate fără frică“. Bătu, și numaidecât s-au deschis ușile singure cu zgomot mare. Pe când mii de glasuri și de surle cântau, perechea tinerilor intră într-o sală de marmură de Paros; de acolo trecură într-o sofragerie minunată, unde o masă îi aștepta de o mie două sute cincizeci de ani, și nici un fel de mâncare încă nu se răcise. S-au așezat la masă, și pe fiecare îl slujea câte o mie de roabe, frumoase fără seamăn. Și pe când mâncau, cântece și danțuri îi desfătau; iar după masă toți cei ce-i slujiseră au venit, în haine strălucite și ciudate, de s-au așezat în rând, ca să jure credință stăpânului inelului și să-i sărute degetul sfânt pe care-l purta.

Trăia pe atunci în Bagdad un musulman foarte evlavios, care, fiindcă nu se putea duce să-și facă spălările la moschee, își aducea de-acolo apă acasă, plătind preotului o sumă mică de bani pentru aceasta. Tocmai își făcuse a cincea spălare și era gata să înceapă a cincea rugăciune, iar slujnica, o fată zăpăcită și prea puțin evlavioasă, aruncă apa sfințită pe fereastră. Apa căzu peste un biet om care adormise cu capul pe un colț de piatră. L-a udat tot și l-a trezit din somn. Era Mesrur, săracul, care, întors din țara minunilor, își pierduse în călătoria lui inelul lui Solomon.

Nu mai avea pe el hainele acelea strălucite, ci iarăși scurteica lui. Tolba cea de aur se prefăcuse în coromâslă de lemn. Dar mai rău decât toate era că pe drum își pierduse și un ochi. Atunci își aduse aminte că de cu seară băuse rachiu mult, care-l amețise și-i aprinsese capul.

Pân-atunci băutura îi plăcea fiindcă-i părea bună; acum începu să-i placă fiindcă aflase în ea atâta mulțumire. Și bucuros s-a întors la muncă, foarte hotărât să-și cheltuiască leafa ca să dea de urma scumpei sale Melinada. Altul s-ar fi necăjit rău văzându-se urât și chior, după ce avusese doi ochi – sau: că și slujnicele care mătură palatul îl goneau, după ce fusese dat în dragoste cu o prințesă mai frumoasă decât cele din haremul califului – sau: că era sluga tuturor isnafilor din Bagdad, după ce fusese mai-mare peste toate zânele. Dar lui Mesrur îi lipsea ochiul care vede partea rea a lucrurilor.

STILUL CLASIC

Aristotel a exprimat ideea clasică despre compoziție în artă, scurt și popular, în cuvintele acestea: orice lucru întreg trebuie să aibă început, mijloc și sfârșit.

Nicăieri această idee elementară de arhitectură literară n-a fost așa de textual adoptată ca în clasicismul francez. În general, literații francezi care au făcut clasicismul l-au luat pe Aristotel, sau ceea ce credeau ei că e Aristotel, *ad litteram*. În secolul al XVIII-lea clasicismul e încheiat și sfârșit. Voltaire ia slujbă și atitudine de epitrop al bisericii clasiciste. În tinerețe, întâlnirea cu literatura engleză îl dusese în ispită și visase, cu multă discreție de altfel, să se atingă de însăși dogmele tragediei. Pe urmă s-a pocăit; și, negreșit, ortodoxia lui a fost de atunci cu atât mai neîndurătoare.

Stilul dramei a dictat aproape întreaga estetică a clasicismului francez. Compoziția simplă și transparentă cu „început-mijloc-sfârșit“ s-a răspândit din teatru asupra tuturor genurilor literare. Acest fel de compoziție de simplicitate naivă și concizia expresiei devin condițiile hotărâtoare ale perfecției literare. La Voltaire, concizia ajunge la precipitare nervoasă; prin aceasta el e, astăzi încă, în plină viață, și rămâne maistru neîntrecut al vorbei scurte.

Concizia clasică este o consecință literară a bunei creșteri și a unei discipline pur intelectualiste și cu tendință practică, izvorâtă din cel mai pur spirit burgez. Idealul prozei clasice este o algebră literară; negarea lirismului și a oricărui pitoresc cerea neapărat economie fără milă în expresie, care trebuia redusă până la ultima transparență posibilă. Iar ordinea și legarea ideilor trebuiau să fie cât mai evidente.

Povestirea de mai sus începe cu o enunțare de adevăruri morale. Voltaire pune în fruntea povestirii, care e în fond o fabulă, generalități de bun-simț: că oamenii nu iau în seamă de-ajuns părțile bune ale vieții... Generalitățile de bun-simț sunt, în gustul clasic, materialul literar prin excelență. Povestirea are început, mijloc și sfârșit, evidente excesiv. Mai întâi, generalități despre optimiști și pesimiști; acestea se vor dezvolta pe ton glumeț – și intenția e imediat și clar anunțată: „Fericiți cei chiori... Și Mesrur era chior“. Culminația, sau „mijlocul“ povestei e dragostea hamalului cu prințesa. Și se sfârșește raționalist și cuminte cu explicarea că totul a fost un vis de om beat, urmată de concluzia că e bine, în tot cazul, să iei seama la părțile bune ale vieții.

Omul clasic crede, fără rezervă și fără nuanță, în inteligență; și tot așa crede în posibilitatea de a exprima fără rest orice cuprins de cunoștință. Dacă ești în stare să nemerești expresia perfectă, comunici complet sufletul tău sufletului altuia. Această credință stă la baza ideii de perfecție în artă: pentru omul clasic perfecția e ceva dat, limitat și sigur, pe care poți pune mâna dacă ai talent și învățătură – mai precis: dacă știi bine clasicii latini. Spiritele umane sunt sau pot fi desăvârșit legate prin bun-simț și rațiune – așa credeau oamenii care au format stilul francez clasic.

Când stau de vorbă oamenii binecrescuți, nici unul din ei nu caută să se pună brutal în vedere, să spargă ochii și urechile celorlalți cu talentele sale, ci fiecare e stăpânit de grija sfântă de a spune ceea ce poate interesa pe ceilalți; și spune repede și sobru, fiindcă nu-i cuviincios să le obosești atenția. Nu se cade să ostenești oamenii cu detalii, nici chiar, sau nici mai ales cu detalii intime ale sufletului tău. Acestea te privesc pe tine. Celorlalți spune-le „idei“, și cât mai generale, care pot să intereseze întreaga societate. Nu șade frumos să descrii poetic, să întârzii în amănunte pitorești; pentru aceasta nu-i vreme în salon; și apoi, ai aerul că vreai să sperii oamenii cu puterea memoriei, a fantaziei sau a sensibilității tale.

Hamalul chior a fost scris cu ocazia unui concurs literar de societate aranjat de niște doamne din lumea mare. Întâmplarea e caracteristică: povestea s-a născut deci în condițiile cele mai tipice ale producției literare de pe vremea clasicismului. Toate operele literaturii strict clasice au fost făcute ca pentru un concurs prezidat de lumea bună, de femeile din această lume cu deosebire. Cel mai perfect și mai voluminos exemplu este, în această privință, teatrul lui Racine. Dar *Hamalul chior* este nu mai puțin o minune a perfectei arte clasice.

Scurtimea și iuțeala sunt neîntrecute. E limpede, amuzant, argumentat cu desăvârșită inteligență și are concluzie înțeleaptă. Esteticienii filozofi din secolul XIX, pentru care arta clasică era artă unică, alunecă deseori să afirme că în clasicism s-a practicat glorios arta pentru artă. E o scăpare din vedere și o confuzie. Clasicismul, antic sau francez, nu s-a gândit nicidecum la arta pentru artă, ci a vrut să facă și a făcut artă instructivă. O artă intelectualistă din principiu nu poate scăpa de a fi instructivă. „Arta pentru artă“ este ceva nou, de dincoace de orice clasicism.

Voltaire a creat fraza scurtă. Prin aceasta el a desăvârșit clasicismul, care, din principiu, tindea la expresie grabnică, cu maximum de transparență. Trebuie luat seama însă că el suprimă deseori cuvintele de legătură: propoziții simple vin una după alta, paratactic. Cu aceasta, Voltaire calcă dogma clasică; aceasta prescria ca legătura să fie vizibilă continuu; conjuncția nu trebuie să lipsească, pentru ca firul argumentării să fie aparent peste tot. Suprimarea conjuncției înseamnă pornire spre impresionism. Voltaire depășește clasicismul și prin o discretă încercare de pitoresc fantastic și oriental. *Hamalul chior* e un exemplu captivant de artă clasică trecută dincoace de culme.

MUTARE

N-am să uit niciodată impresiile mutării acesteia din urmă; cei care-și schimbă des locuința se-oțelesc, nu simt durerea ruperii și a despărțirii. N-au vreme să se lege de locuri. Eu trăiam aici de zece ani. O bucată întreagă din viața mea avea să dispară, să se cufunde parcă în veșnicie. Câte amintiri stau pe pereți ca niște cununi veștede! Câte iluzii din tinerețe cărora vremea le-a șters strălucirea și totodată câte poleituri din salon nu sunt acum înnegrite! Iar chipurile care s-au privit în oglinzile astea sunt moarte acum sau duse de pe locurile acestea; am să le văd arătându-mi-se pentru cea din urmă oară, ca și cum n-ar mai exista pentru mine decât numai colo în oglindă.

Era în toiul căldurilor de iulie. Eram și cam bolnav și gata să mă emoționez ca o sensitivă. Mutarea aceasta mi-a fost ca o moarte, ca o repetiție de îngropăciune.

Cu prilejul mutării voisem să pun rânduială în hârtii, manuscrise, scrisori, care se tot adunaseră de ani de zile la întâmplare, prin sertare. Scrisorile mai ales, sosite zilnic, ca fluxul mării, val cu val. O parte trebuiesc rupte, altele împărțite, alese, și, prin urmare, recitite. Ah, recitirea scrisorilor vechi! Tot trecutul se trezește și-ți apare incolor și cu fața plânsă. Parcă hârtia îngălbenită seamănă a rufă veche. Și cerneala palidă pare că vrea să dispară. Ah! scrisorile vechi! Rufărie de copil mort! Haine de zestre regăsite în văduvie, dormind păturite.

Reciteam... Câte lucruri pentru care te-ai pasionat, te-ai exaltat, te-ai necăjit, îți par acum deșarte și depărtate, câte par ca și cum n-ar fi fost! și scrisorile de dragoste, încă mai deșarte! Te credeai fericit că iubești. Și găsești numai îngrijorare, turburări, mustrări, dureri; și colea, crezi că cerneala e palidă de pe urma lacrimilor. Adevărat? Asta a fost dragostea? Și în aceeași cutie, rămășițe ridicule, o panglică, un inel, un trandafir uscat – o fantomă de floare. Scrisori și iar scrisori. Și aceeași trebuință de a reciti te ține ca niște friguri care-ți reped grăbit sângele în obraz. Ai vrea, parcă, să-ți refaci trecutul cu toate scrisorile astea... Castel de hârtie!

Făcând rânduială într-un sertar mi-am găsit toate amintirile de familie, toată copilăria. Mai ales portrete; mai întâi d-ale mele, unul de când eram de șapte ani, altul de la cincisprezece ani, chipurile mele de altădată – chipuri de la vârsta primei cuminecături – deci și sufletele mele de altădată. Pe urmă, alte portrete, ale mamei, ale tatei! Ah, cum m-am cufundat în durerea de atunci de când au murit. Îi văd iarăși vii, fericiți, colo în casa încăpătoare din provincie, iar eu, copil, sunt lângă dânșii.

Astea toate au trecut, s-au isprăvit într-un cimitir din marginea orașului, cu numele lor, numele *meu*, pe piatra mormântului. Și alte amintiri, de mai de mult încă; hârtii de familie, genealogii, foi de serviciu ale străbunicului care fusese militar, brevete de decorații, acte judecătorești, manuscrise de cărți, vieți din trecut pe care le regăseam, le reclădeam bucată cu bucată, cu bucuriile, luptele, gloriile și tristețele lor. Și mă gândii: odată și odată, fiu-meu o să răscolească toate astea – ce puțin rămâne din atâta zbucium – și încă ceva în plus, viața mea, puțină hârtie adăugată la grămada aceasta! Suntem nimica toată. Ce puțin loc ține o viață de om. Mi-am dat seama acum mai clar, când am văzut valiza mică plină de tot ce alesesem. Era ușoară cât un cadavru de copil.

Pe când mă pregăteam așa de plecare și cum n-aveam prea mult de lucru, am putut lua seama că, peste drum, o fată stătea pe balcon și plângea. O văzusem deseori mai înainte, blondă, cu fața plină de blândețe, și, pe cât se părea, fericită. Mă gândii: nimeni nu-i fericit. Avea și ea necazuri, de vreme ce plângea. Seara, am înțeles... Pe când se înnopta am văzut-o, tot plânsă, pe balcon, cu alte două sau trei persoane din familia numeroasă care locuia acolo. Toți aveau în mâini cununi de înmormântare, mănunchiuri de flori, buchete legate cu zăbranic – le scoteau la aer ca să nu veștejească. A murit cineva dintr-ai lor? Era un mort în casa din față! Avem să dormim, cu mortul acesta peste drum! Gândul acesta mi-a făcut frică. Și pe urmă îngroparea! De nu s-ar întâmpla tocmai o dată cu mutarea mea!... Ce lipsă de noroc, să pleci cu impresii ca acestea din strada în care ai locuit multă vreme, de care-ți rămâne legată o parte din viață! Noaptea am dormit rău... Candela din odaia mea îmi părea că veghează pe mortul din față. Umbra flăcării nesigure făcea să se miște pe tavan o fantomă.

Dimineața am văzut la ușa de peste drum draperii albe. Așadar, azi e îngroparea! Noroc! N-o să fie odată cu mutarea mea, hotărâtă pe a doua zi. Încep iar să împart, să așez, să aleg hârtii, cărți, manuscrise, jurnale, articole vechi, poezii vechi, schițe părăsite, condamnate, și iar scrisori de la prieteni care trebuiau păstrate, ca să-mi aduc aminte mai târziu, ori să mă consolez, în ceasul trădărilor și al inevitabilelor slăbiri ale prieteniilor. Câtă vreme ține – un prieten acum? Ce tristă-i viața! Totul e trist. Și apoi moartea! O vedeam acum, în față, o vedeam bine de tot, fiindcă de la ferestrele mele se scoseseră perdelele – ferestrele erau acum goale.

Dindărătul draperiilor de la ușă se vedea cosciugul, în sală. Se apropie ora înmormântării. Pe trotuar, un roi alb de fetițe, în haine ca de prima cuminecătură. Atunci mi-am dat seama de tot. Mi-am adus aminte de lucruri care îmi pieriseră din gând, de pildă, o tuse slabă pe care o auzeam deseori, seacă și adâncă, și despre care, auzind-o, gândisem: Asta e o tuse rea! Îmi adusei aminte că, primăvara trecută, într-o seară fusese lume multă la masă, în casa aceea. Luasem seama, fiindcă cei mai mulți musafiri erau fetițe în rochii albe. Îmi zisesem: e masă după prima împărtășanie. Și privisem multă vreme. Era curat și blând, rochiile acelea de muslin în lumina lămpilor, colo peste drum. Astăzi fetele în alb iarăși au venit. O, e fetița care se împărtășise atunci când s-a dat masa. Dânsa e moarta.

Înmormântarea s-a pornit, albă toată, sub soarele de vară. Peste cosciug, pânză albă. Și o grămadă de mănunchiuri de flori albe, de cununi palide ca lumina lunii, iar primprejur fetițele se mișcau mlădios ca niște lebede. Dindărăt, o turmă neagră, zăbranic întunecat, toată durerea neagră a părinților, a celor care știu viața. Multă vreme am privit după mort.

Dar peste câteva minute, căruța verde a pompelor funebre a sosit; și într-o clipă oamenii au scos de la ușă draperiile cu tăblița, le-au desfăcut și le-au păturit; au luat sfeșnicele, catafalcul, toate mărunțișurile acestei bisericuțe călătoare. Aproape pe loc, n-a mai fost nimic, nici o urmă de mort și înmormântare. Casa nu se mai deosebea de celelalte. Oamenii de la pompele funebre lucrează iute, ca niște hamali pentru mutat. Da. Moartea e mutare.

Și mutarea un fel de moarte. Am simțit bine asta a doua zi. Noaptea dormisem rău. Spre ziuă, dormeam pe jumătate, muncit de vise pe cari nu le poți deosebi de realitate, granițe nehotărâte ale senzațiilor, clar-obscurul conștiinței. Auzeam pași; credeam că sosise camionul și hamalii, să ne mute. Dar, aducându-mi aminte înmormântarea de ieri, mi se părea că văd și dricul și dricarii... Au să greșească... Hamalii luau cosciugul, dricarii intrau la mine să ia mobilele. M-am deșteptat dintr-o dată cuprins de mare frică. Am deschis fereastra; aerul tare al dimineții mi-a șters toate aceste, din față și din suflet.

În adevăr sosiseră camioanele și poposeau în strada pustie. Peste o clipă au intrat hamalii. Și atunci, cu iuțeala nemiloasă și automatică a oamenilor tari și cari nu gândesc, au apucat mobilele, scaune, tablouri, saltele, cărți, lucruri de artă, toate amintirile, toată viața mea, care s-a coborât, s-a rostogolit pe scări.

Mi-am adus aminte de dricarii care, peste drum, cu aceeași neînchipuită iuțeală, vârâseră în căruța lor toată prada morții. În clipa asta se întâmpla același lucru cu viața mea. Asta îmi era viața? Așa puțin loc îi trebuia? Astea-s mobilele mele? Ah, urâte sunt așa, în îmbrăcămintea lor de pânză, acoperite cu țoale, prăfuite, grămadă una peste alta, în lumina crudă a zilei.

Da! E întocmai ca o îngropare, îngroparea unei părți din viață, – și mobilele mele stăteau ticsite lângă ușă, ca niște rude sărace. M-am gândit înc-o dată la îngroparea de ieri. Un mort e totdeauna urât. Fetița cu tusea cea seacă trebuia să fie urâtă, și ea, în cosciug.

Curând, totul a fost gata. Locuința mea era goală... N-o mai cunoscui deloc... Nimic din mine nu mai era în ea. Îndată a fost ceea ce era în ea însăși. Jos, intrarea s-a golit și ea repede. Nu mai rămăsese în ea nici urmă de viața mea, așa cum dincolo, nu rămăsese nici urmă de moarte.

Când a pornit camionul, a întors colțul și a dispărut, a fost ca și cum un dric ducea timpul trăit acolo, cei zece ani (vârsta fetiței din față) morți și ei.

DESPRE BANALITATE ÎN ARTĂ

Partir, c'est mourir un peu. Fără îndoială, cetitorul, sau cel puțin cetitoarea cunoaște această delicată înțelepciune. Unii chiar își dau seama, poate, că pe frageda formulă s-a pus mucegai. Mărfurile intelectuale, cu deosebire bibelourile moralo-poetice de felul frazei franțuzești de sus, prind mucegai nu pentru că stau închise, ci, din contră, prin exces de întrebuințare, îl prind din lenea dospită a creierilor prin care circulă formulele cu succes popular.

Ingredientul literar mucegăit stârnește atenție numai pentru a o scârbi, nu pentru a o fixa și a o conduce armonic. E vorba numai de atenția celor cu sensibilitate literară robustă și, prin urmare, activă, în stare să controleze minuțios expresia artistică și să răspundă cu precizie nuanțată la tentativele de sugestie prin care caută să o surprindă o tehnică literară, oricât de prestigios i s-ar înfățișa.

*

Plecarea dintr-o casă în care ai locuit mai multă vreme e ca o moarte – când te muți, revezi hârtii vechi, clasică pricină de melancolie; ah, scrisorile vechi! ce deșartă e lumea și viața. Uite, scrisori de dragoste! Cum trece dragostea! Oare toate dragostele trec așa? Panglici, flori uscate, urme de lacrimi poate – dar portretele! Uite părinții! Ce fericiți erau! Acum dorm într-un cimitir din marginea unui orășel – cum aleg eu acum scrisori, așa va face fiu-meu odată, după moartea mea – ce puțin lucru rămâne dintr-o viață de om! toate hârtiile mele încap în lădița asta, cât un sicriu de copil. Aha! sicriu de copil.

Curios, peste drum chiar azi a murit o fetiță: ce tristă coincidență. Mutat și înmormântare (tocmai ce trebuia). Moarte și aici și dincolo. Acum un an fusese în casa din față masă mare: fetița se împărtășise întâia oară. Și atunci, ca și acum, un roi de fete în alb. Ce contrast dureros! De ce a murit fetița? De oftică. Se poate altfel? De la începutul secolului trecut fetele tinere mor, literar, de oftică; câteodată și cele bătrâne... Iar hamalii care vin să te mute fac *pendant* dricarilor de dincolo, și dricul se poate compara avantajos cu camionul pentru mobile, sau viceversa. Ce frumos se cheamă între ele toate aceste contraste și analogii, o dată ce ți-ai fixat tema: mutat-moarte.

Povestirea lui Rodenbach pare făcută după o prinsoare, atât de perfectă e alegerea, atât de completă dezvoltarea banalității.

Și-i curios cât de clar se vede cum e făcută.

Din răsfoire de scrisori vechi cu ocazia mutării – „hârtii vechi, rufe de copil mort, haine de zestre păstrate în văduvie“ – e scoasă paralela moarte-mutare. Trebuie, pentru a dezvolta această paralelă, o anume înmormântare coincidentă cu mutatul. Îmi pare că din lădița cu scrisori a rezultat sicriul de copil, din sicriu a rezultat fetița, din fetiță prima comuniune și moartea prin tuberculoză. Minunat și prevăzut iese una din alta. E, desigur, preferabilă moartea de fată tânără: de o sută de ani publicul a admis-o în estetica lui... Cel care se mută și povestește s-a gândit, foarte normal, și la o altă paralelă: fetița moartă avea cam tot atâția ani cât a locuit povestitorul în casa din care se mută. Vârsta moartei a rezultat din durata închirierii. O dată ce moare o fetiță, nu se poate să nu ți-aduci aminte de prima împărtășanie: atunci solemnitate veselă în familie, acum doliu. Fetele însă tot în rochii albe, acum ca și atunci, ceea ce face contrast elementar cu negrul părinților. Cu acest efect de contraste, efect simplu și sigur, se leagă, iarăși prevăzut și normal, celalt ingredient de tristețe: neantul vieții; între amărăciunile ei, cele mai tipice pentru omul de inimă sunt: nestatornicia dragostei și a prietenilor. Dar înainte de toate – groaznică și uzată până și de cei mai de jos diletanți! – scotocirea de hârtii și portrete vechi e și cadru și pretext, totodată, al acestor jelanii și, cum se zice, reflecții filozofice asupra vieții.

„Câte reflexiuni ironice, picante, sentimentale se pot face asupra unei așa grămezi pestrițe de vechituri, cu privire la zădărnicia lumii trecătoare, prin care au trecut și ele o clipă, nouă, nevestejite! Dar. d. Lefter n-are vreme să filozofeze“... (Caragiale, *Două loturi)*, însă Rodenbach are vreme.

*

Ce-i această scăpare din vedere a celebrului poet? Vreun păcat din cea mai fragedă tinerețe? Nu-i știu data. Oricum ar fi, e banală desăvârșit, pare că dinadins.

E știut: poetul Georges Rodenbach a fost un specialist al morții, și un maistru, fără vorbă.

„Douceur du soir! Douceur de la chambre sans lampe!
Le crépuscule est doux comme une bonne mort
Et l'ombre lentement qui s'insinue et rampe
Se déroule en pensée au plafond. Tout s'endort
Comme une bonne mont sourit le crépuscule“...

Sau:

„Un triste réverbère
Dans le soir s'exaspère
À regarder son ombre

Se peut-il qu'il corresponde
À ce dessin transi
Qui dort à terre comme dans un miroir,
Et qu'il soit lui aussi
Cette figure linéaire et tout en noir?

Soudain le réverbère
Voit l'ombre de sa boîte en verre
Former, avec ses quatre pans,
Comme un petit cercueil à terre,
Qui attend;
Et le réverbère a peur qu'on emporte,
Dedans, sa flamme morte!"

Artistul care a scris acestea era, fără îndoială, din născare salvat de banalitate. Dar se vede că scrisul oricărui maistru e în primejdie să scape, uneori, de controlul gustului și al judecății celei mai bune.

Verhaeren zice despre compatriotul lui: „Il est de ceux qui sougèrent à l'encontre de ceux qui constatent; il est de ceux qui renferment à l'encontre de ceux qui se déploient". Iar Rémy de Gourmont: „Rodenbach est le rêve, la discrétion, presque le silence".

Cât de exact se potrivesc acestea poeziilor, tot atât nu se potrivesc platelor variații pe tema moarte-mutat, de care e vorba. Tocmai din contră: aici tema e loc comun literar în forma cea mai brută posibilă, ceea ce, din capul locului, constituie o indiscreție esențială. Iar dezvoltările sunt asociații și mai uzate decât tema, dacă-i cu putință; așa încât indiscreția se agravează continuu cu desfășurarea povestirii. Nimic „intim", nici „sugerat"; totul e platitudine *publică*, și *explicare*, din gros și pe șleau, a unor „adevăruri" peste măsură râncede.

Dar Rémy de Gourmont adaugă: „avec souvent un peu de mievrerie". Iar Verhaeren pare că se gândește la același fel de slăbiciune când scrie: „mysticisme précis, propre, dominical, mysticisme de confessional, mysticisme de banc de communion qui... s'en va vers l'hostie... non pas nu-pieds en marchant sur des jonchées de ronces et d'épines, mais en foulant des dalles bien nettes, avec des sandales blanches et piousement feutrées".

Există o slăbiciune de care sunt cu deosebire amenințate naturile lirice: îndrăgostirea de anume teme literare. Închiderea în sine e o primejdie pentru artist, afară de cazul unei excepționale bogății interioare. Aici stau de pândă, și nu zadarnic, monotonia și banalitatea. În muzică, fenomenul e, poate, și mai vizibil: melodiștilor exclusivi – lui Mozart și lui Schubert, de ex., li se întâmplă să prindă dragoste de motivele lor cantabile, și le tot zic iarăși și iarăși în dauna structurii, a bogăției și a eleganței operei.

Această slăbiciune, mai bine sau mai rău stăpânită în poezii, l-a biruit pe Rodenbach cu desăvârșire în schița cu mutatul-înmormântare. Tema morții și a jalei, exclusiv scumpă poetului, s-a emancipat de orice scrupule artistice, și se prezintă în starea nenorocită și cu desăvârșire vulgară a ariei de flașnetă.

Dacă natura și sensul artei este să dea glas experienței celei mai individuale, să caute formă pentru cuprinsele sufletești cele mai personal nuanțate, atunci banalul e păcatul primordial al artistului. Se înțelege că această contrazicere între natura artei și banalitate e cu deosebire supărătoare când omul are și maniera lirică, fiindcă această manieră ne provoacă, oarecum mai pe față decât oricare alta, să cerem fatal și neîndurat nuanțare. Atunci, negreșit, banalul e prin excelență scandalos.

Lirismul e o atitudine prin ea însăși indiscretă, și ocazie de cele mai tipice dezastre în artă, atunci când individualitatea artistului nu-i în stare să-i dea justificare bogată.

Schița lui Rodenbach este, special din cauza atitudinii lirice căzute la nivelul celei mai goale și sărace banalități, o catastrofă admirabilă.

GLORIA LUI PIERRE LOUYS ȘI EROTICA LITERARĂ

Reputația literară a lui Pierre Louys verifică încă o dată, și complet, o experiență banală. Cea mai slabă din cele trei cărți ale lui i-a adus gloria masivă, și i-o menține. *Afrodita*, roman arheologic, a făcut oarecum epocă prin îndrăzneala cu care sunt prezentate lucrurile erotice. Și nu ca ingrediente, ele formează acolo *la pièce de résistance.*

Romancierii naturaliști începuseră a dezvăța publicul de pudoarea clasică burgeză. De această pregătire au profitat autori și școli deosebite, unele dușmane naturalismului. Erotica naturalistă era voit brutală și insista, patetic ori satiric, asupra urâciunilor vieții sexuale... Cei cari au luat locul naturaliștilor au adus o erotică delicată sau amuzantă, dar tot atât de îndrăzneață. Anatole France în *La rôtisserie* și în *Histoire contemporaine*, Henri de Régnier în romanele lui istorice, Pierre Louys în tot ce a scris, au dat la o parte, cu abilitate profundă și diversă, toate vălurile și perdelele în care Venera clasicilor și a romanticilor se ascundea cu pudică grație prescrisă în pensionatele de fete.

Noutățile pe care Chénier, în numele sfintei antichități, le încercase în erotica literară (*Berger, tu déchires mon voile... me voilà nue*), fuseseră total înăbușite de moralismul Restaurației, adică al instaurării burgeziei. Pe încetul, și tot la adăpostul antichității, sau în tot cazul al trecutului, pudoarea a cedat adevărului în literatură. O mișcare generală și irezistibilă silește întreaga artă modernă să se dezbare de orice alte cadre decât cele estetice și să facă loc oricărui domeniu al vieții fără a se preocupa de stavile moralistice. *Afrodita* lui Pierre Louys apare în 1896, *La femme et le pantin*, în 1898, *Les aventures du roi Pausole* în 1901. *La rôtisserie de la Reine Pédoque* apăruse în 1893, iar Henri de Régnier publică *La double maîtresse* în 1900, *Le bon plaisir* în 1902, *Les rencontres de Mr. de Bréot* în 1904. Se poate socoti, prin urmare, că anii 1893–1904 formează deceniul unei revoluții artistice care eliberează literatura de controlul creștin și burgez asupra realității sexuale.

Pierre Louys dăduse literaților un pastiș antic de surprinzătoare frumusețe în *Les chansons de Bilitis.* Opera era prea literară. Publicul n-a băgat de seamă. *Afrodita* însă este plină de arheologie teatrală, agrementată cu destulă poezie pesimistă și, ca și nuvela *L'homme rouge*, piparată cu idei tari din oficina lui Nietzsche.

Pe atunci Nietzsche era trufanda... Astfel cartea era și erotică și instructivă, – o combinație rară. Mulțimea cetitorilor a consumat-o lacom. Cine o cetea se putea socoti, nu fără mândrie, imoralist îndrăzneț și, pe deasupra, familiarizat cu viața antică. Publicul n-a luat și nu va lua seama că *Afrodita* e cea mai puțin „antică" dintre toate scrierile autorului, că psihologia, cum am zice, și lirismul cărții sunt anahronisme, că, în general, romanul acesta de viață alexandrină, prin poezia lui convențională, prin fastidioasa lui arheologie, înseamnă un regres până dincolo de Flaubert. Dar trebuie spus că talentul autorului a fost destul de tare pentru ca *Afrodita* să rămâie o carte însemnată, fiindcă a consacrat norme noi pentru tratarea vieții sexuale în artă.

În *Les aventures du roi Pausole*, Louys a dat o glumă curios măiestrită, unde, cu veselă simpatie, sunt luate în râs deopotrivă convențiile și realitatea vieții erotice. Față de originala bufonerie poetică „publicul" a fost obtuz cât se poate. Cartea a avut dar trecere ca lectură secretă pentru fete crescute sever. Și cred că n-a încetat să facă servicii curiozității virginale. La fel nesimțitoare a fost majoritatea cetitorilor pentru *La femme et le pantin.* Și această carte a servit sufletelor fragede ca mijloc luxos de inițiere sexuală. Titlul acestei povestiri trădează prea mult, poate, o intenție doctrinară. Întâmplarea povestită cu strălucită repeziciune și cu o aprindere de culori care nu pălește nici o clipă, lasă, pare că, impresia de simbol construit cu prea susținută intenție.

Femeia aceea e așa de completă, încât se preface în figură alegorică: – personificare naiv moralizantă a batjocurii pe care cochetăria feminină o poate risipi asupra bărbatului.

E fapt banal că erotica în literatură aduce, fără greș, succese groase. Este cu atât mai prețios de constatat că chiar aceste succese sunt cu atât mai reduse, cu cât opera este mai artistică. Ceea ce verifică eminent până la ce grad publicului nu-i trebuie artă. Cele trei cărți ale autorului au avut diverse ediții ilustrate. Dar edițiile bine ilustrate sunt scumpe. Sunt și ilustrații ieftine, și acestea aduc succes de masă cărților de care-i vorba. Adică succesul este al gravurilor picante. Ieftin și picant, – zice publicul în această materie.

Pierre Louys notează: „Versuri sau proză, poemele sunt făpturi – care trăiesc, care respiră, care sunt pline de organe; care ar muri pentru un cuvânt tăiat. Singur cuvântul e ilustru. Trebuie să știi că Muza poate sugera sunetul înainte de cuvânt, ritmul înainte de frază, și cuvântul ei din urmă este gândul ei dintâi".

Scriitorul cu astfel de credințe și norme își asigură o neînțelegere fundamentală între dânsul și majoritățile cetitoare. Când un asemenea scriitor preferă subiecte erotice, neînțelegerea aceasta ajunge comică, dar și instructivă; fiindcă atunci se arată izbitor că arta nu-i numai neutilă, cum zice formula vulgar pretențioasă, ci e curat de prisos.

O CARTE ÎNVECHITĂ

Lessing proclama poezia dramatică superioară tuturor celorlalte feluri de poezie. Pe acestea le supunea chiar dramei, prescriindu-le să fie, cât se poate, dramatice. O povestire e bună întrucât e dramatică. Desigur, Lessing era nu numai pătimaș de teatru și înzestrat cu o robustă fantazie dramatică; mai era și pătruns de literatura franțuzească, tocmai pentru că luptase aprig să libereze pe nemți de această literatură. Iar literatura franceză, de la vremea clasicismului încoace, era stăpânită de dramă. Spiritul literar francez era îndreptat, în general, să vază și să construiască acțiune vie.

Însăși scurtimea și iuțeala prozei franceze din secolul al XVIII-lea dedeau scrisului, fără deosebire de gen, un caracter eminent dramatic. Și e minunat cât de „franceză“ e, în această privință, proza lui Lessing.

Gustul clasic cere ca o povestire să meargă repede, indiferent de proporțiile materiale. Totuși, scurtimea e, chiar ca atare, o calitate prețioasă. Apoi trebuie să aibă o intrigă cu schelet vizibil, care de la început să stimuleze atenția cu alarmă specific teatrală, să treacă printr-o criză culminantă, să se rezolve cu o *pointe* foarte tare accentuată. Să aibă, cât se poate, dialoguri grăbite, care să pună în evidență conflictul la fiecare replică.

Din aceste principii urmează că figurile, în o asemenea povestire, sunt arătate numai dintr-o parte, schematizate în vederea conflictului, simplificate până la tip – sunt oarecum caricaturale, dacă lăsăm cuvântului numai înțelesul de exagerare unilaterală a caracterelor unui fenomen și facem abstracție de ridiculizare. Asemenea figuri sunt adevărate hiperbole morale, dinadins prezentate unilateral, în interesul unei sau unor scene de efect simplu și izbitor.

Literatura franceză e plină de povestiri dramatice în înțelesul arătat. Un exemplu perfect este nuvela voluminoasă a lui Pierre Louys, *La femme et le pantin*. Inspirat de un tablou al lui Goya, titlul acesta e ca o enunțare de teoremă. Și dezvoltarea urmează credincios tezei din titlu: femeia din nuvelă e o schemă, e femeia fatală tip; bărbatul e paiața în mâna femeii, și atât.

Eroii sunt două definiții. Peripețiile vin repede una după alta, cu treptată violență, până la enorm, și cu didactică intenție, decurg una din alta ca propozițiile unei demonstrații. *La femme et le pantin* nu-i numai o exemplară povestire dramatică; e și o istorioară instructivă, în chipul unei fabule a lui La Fontaine, și dintre acele cu structura didactică cea mai evidentă.

Un epizod din memoriile lui Casanova i-a dat lui Pierre Louys, cum se zice, ideea povestirii. Dar aceasta înseamnă puțin pentru tehnica ei. Din contră, înseamnă foarte mult ce spune André Lebey, prietenul căruia Louys a dedicat lucrarea. Lebey vorbește de o „aventură în care el singur avusese toată vina“ („où j’avais tous les torts“) față de Pierre Louys, iar acesta nu fusese vinovat decât doar față de el însuși, prin slăbiciunea fără margini pentru femeia care stătuse între cei doi prieteni. Despre această întâmplare Louys a hotărât, spune Lebey, să scrie un roman – „ca să mă apere de o dragoste pe care o știa că e totodată prea statornică și prea excesivă“ (*Nouvelles littéraires*, 13 iunie 1925). Așa s-a născut micul „roman spaniol“ pe care Edmond Jaloux l-a numit dăunăzi „adevărată capodoperă într-un gen atât de specific francez“.

Cred că în „genul specific francez“ intră, adică intra, aproape în același grad, stilul dramatic și spiritul instructiv. Iar între aceste două este o interesantă înrudire. Drama propriu-zis clasică e construită ca o demonstrație, și invită la didactism. În *La femme et le pantin* eleganța dramatică și cea didactică își fac echilibru cu desăvârșită perfecție.

Istoria se petrece în Spania. Femeia e andaluză, „tip admirabil între toate“. De altfel, totul e admirabil. Orașul spaniol, carnavalul spaniol, trăsurile, florile, doamnele nobile, fetele din fabrica de tutun. E doar Spania strălucitoare de sărbătoare perpetuă și continuu amor, Spania romanticilor, mai drept: a libretelor de operă comică. Se înțelege că femeia e mai admirabilă decât orice: „simțeai că zâmbea cu picioarele și vorbea cu șoldurile“... Când André, francezul care savurează această Spanie excluziv minunată, vede întâia oară pe Conchita Perez, perfecta andaluză, el își simte inima bătând repede și înțelege din aceste palpitații că „această femeie era din acele care aveau să joace un rol în viața lui“.

E cu neputință de enunțat mai clar un subiect. „Qu’elle fût andalouse, cela n’était pas douteux“ – andaluza cea cântată în nenumăratele romanțe. Și se întâmplă atunci ce se întâmplă totdeauna când soarta vrea cu tot dinadinsul să-l facă pe om personaj dramatic. André descoperă pe Conchita în vălmășagul luptei de confeti. Numaidecât are palpitații. Dar ea e în trăsură, el e pe jos. Numaidecât trăsura cu andaluza dispare, conform celei mai perfecte fatalități literare. André, negreșit, se supără de această „fatalité maussade“.

Cum mergea așa prin mulțime, afundat în gânduri, era să-l calce o trăsură. În trăsură, andaluza. André pornește acum în goană, și ajunge tocmai bine ca să vadă unde a intrat echipajul. Sună la poarta cu grilaj de fier, dă carta de vizită, bacșiș mare. Portarul, foarte politicos, nu deschide, nici nu vrea să-i dea vreo explicație. Dar se găsește totdeauna o prăvălioară în apropiere unde se poate afla discret numele vecinilor. La otel, André găsește o scrisoare, adresată exact cu numele lui, și în care i se dă întâlnire pe a doua zi. Știința aceasta precisă a frumoasei andaluze e misterioasă ca întreaga ei persoană. „Ce ușoară e viața“, exclamă tânărul, impresionat, și el ca și noi, de mersul minunat de simplu și minunat de logic al acțiunii. A doua zi dimineață André repetă exclamația, și iese voios la plimbare. Întâmplarea („le hasard, qui fut singulier...") a vrut că, hoinărind așa vesel pân'la ceasul întâlnirii, să dea peste un vechi cunoscut, Don Mateo Diaz, un desăvârșit boier, care ne reîmprospătează elocvent imaginea Spaniei literar consacrate. Poporul „nostru" are calități de esență superioară: dispreț de bani, dispreț de minciună și de moarte, mândrie nespusă. Spaniolul în toată măreția știută. Ne vine să cântăm ca în Offenbach: „Il grandira, car il est espagnol".

Dar André are întâlnire și, lacom de informații, îi spune lui Don Mateo numele femeii. Don Mateo tresare alarmat.

Între cei doi bărbați pornește dialog; de un scenic impecabil. Francezul vrea să plece. Mateo îl apucă de mânecă și-i taie drumul înfigându-se în dreptul ușii. „Don Mateo, o iubești, prin urmare?" Don Mateo își trecu mâna pe frunte și murmură: „Oh, nu: totul s-a sfârșit. Nu o mai iubesc, și nici nu o urăsc. A trecut. Totul se șterge..." cine nu recunoaște aici teatrul, în vorbe și gesturi, teatrul simplu și fără cusur?

„Să nu te duci niciodată la prima întâlnire pe care ți-o dă o femeie. – De ce? – Fiindcă nici ea nu vine". Această înțelepciune convinge pe André să rămâie și să asculte. Don Mateo îl pironește în fotoliu, îi dă o țigară și începe.

A cunoscut-o în vagon, într-o noapte de iarnă. Trenul înzăpezit. Opriri de ceasuri, ori chiar zile întregi. Don Mateo are vreme să se ocupe de fetița aceea, pe atunci încă elevă la călugărițe. Interesantă școlăriță, care știe cântece nu prea evlavioase și prin vagoane se ceartă cu țigănci. La sosirea în Madrid, a pierdut-o. Dar o regăsește în vara următoare, lucrătoare într-o fabrică de țigări din Sevilla.

Apoi tot așa a mers, cu dispariții și reîntâlniri; numai că de fiecare dată chinul lui Don Mateo crește cu o nouă ticăloșie din partea fatalei persoane. Ticăloșiile sunt aproape toate variații magistrale pe aceeași temă. Conchita rămâne cinstită sub aparența unor cochetării care merg pân'la destrăbălare.

Îl atrage și-l gonește pe nenorocitul acela de duzini de ori, cu cele mai subtile și neașteptate pretexte, îl cheamă cu toate provocările clasice, și deodată îl respinge, găsind că e prea grăbit și indiscret. Grăbit! Jocul acesta ține luni și ani de zile. Odată o întâlnește într-o tavernă jucând danțul pântecelui, în costumul care se știe. Mateo turbează. Conchita e indignată că se poate îndoi de virtutea ei. Dar omul e răbdător și se împacă. Tocmai aceasta exasperează pe femeie, care atinge atunci culmea diavoliei: îl face pe Mateo să vie la ea, îl primește cu poarta de fier închisă; și acolo, dindărătul grilajului ferecat, se preface, sub ochii lui, că se dă unui tânăr lacheu. Dar vocația de martir a bărbatului învinge până și această încercare, cea din urmă, cred, pe care cochetăria cea mai fantastică a fost în stare să o închipuie. A doua zi, Conchita vine singură la Don Mateo, care se repede la ea și o bate groaznic. Acum femeia e, în sfârșit, sedusă. „Monsieur, elle était vierge". De acum rămâne Conchita cu Don Mateo, și urmează să-l schingiuiască încă mai de-aproape după aceeași metodă: îl face, prin diabolice invenții, să crează că-l înșeală, și nu-l înșeală. În sfârșit, îl și înșeală, și pleacă cu altul.

Iar explicația acestor grozăvii? Don Mateo zice: Făcea rău nu din plăcerea de a păcătui, ci pentru bucuria de a face anume rău cuiva. Rolul ei în viață se încheie aci: să semene suferință și să privească „cum crește". Înțelegem.

În adevăr, rolul Conchitei trebuia să fie atât de perfect specializat și curios mărginit, deoarece Conchita e un tip construit după rețeta clasică, e stilizarea dramatică a unei idei, și nimic alta. Întocmai la fel făcut e Mateo; așa cerea principiul generator al operei.

Nu-i vorbă, Mateo bate pe Conchita; și s-ar părea că aici, unde acțiunea culminează, caracterul lui Mateo se complică. Dar aceasta e tot o abilitate dramatică, pentru a face și mai izbitor finalul. Când a doua zi André intră la Conchita, zărește pe masă o scrisoare de la Don Mateo: „Conchita mea, te iert. Nu pot trăi unde nu ești tu. Întoarce-te. Te rog în genunchi. Îți sărut picioarele". *Rolul* lui Don Mateo se sfârșește cu o concluzie în perfectă armonie cu definiția din care a luat naștere și cu demonstrațiile prin care s-a desfășurat. Don Mateo e și el doar un argument. Scrisoarea finală cuprinde transparent morala fabulei.

O întâmplare de dragoste care pare să fi turburat pe Louys ca și pe Lebey, și o aventură cu efect, aranjată de Casanova, au format, dar, *La femme et le pantin*, nuvelă în care se realizează exemplar idealul clasic al povestirii. Figuri și cadru simplificate ca într-un libret de operă, de dragul clarității eclatante a expunerii, a gradației scenelor până la conflictul culminant, a concluziei limpezi și stricte. E dramă palpitantă și teză evidentă, perfect împletită în acțiune. Stilul clasic atrage necesar ideile clar instructive, fiindcă e, prin esență, stil de demonstrație.

Nuvela europeană, la origini, așa cum o putem observa încă la Boccaccio, și el nu-i doar începătorul genului, este simpla istorisire a unei întâmplări.

Nu se pomenește construcție dramatică, cu gradații și deznodământ de efect. Ceea ce s-a numit mai târziu *pointe* într-o povestire nu exista. De aici vine decepția profanilor de astăzi când încearcă să se amuze cu nuvele vechi italienești. Epigramatismul de anecdotă pe care-l așteptăm noi ca valoare obligatorie a povestirii era pe atunci un caz excepțional și rareori intenționat. Dar era în sensul clasicismului francez să generalizeze stilul dramatic.

În poveștile lui Voltaire se văd urmările depline ale normei clasice. Pierre Louys e în totul credincios acelei estetice. În *La femme et le pantin* tehnica ni se arată astăzi bătrână de aproape două veacuri. Răsturnarea pornită de Proust în economia întreagă a stilului narativ lovește elementul dramatic poate mai mortal decât pe oricare din vechile artificii și convenții pe care se întemeia acest stil. Și fiindcă drama strict clasică ni se face tot mai străină prin artificialul și convențiile care nouă ne sunt supărător aparente, o povestire prea vizibil dramatic ne afectează, în fond, ca o prea copilăroasă jucărie. *E bună*; dar nu ne oprește, și nu ne amuză adevărat. E veche; și ne trebuie altceva.

CRIZA STILULUI

E vorba de literatura franceză, negreșit. Patria grijei literare, a preocupării tehnice, a scrupulului retoric e încă tot acolo.

Jean Cocteau, simplu și hotărât, coboară pe Flaubert jos – jos de tot – și ridică sus – sus de tot – pe Balzac și pe Stendhal. Din punct de vedere strict artistic: aici e noutatea acestei clasificări. Tot așa de hotărât degradează Gide pe Flaubert, și tot pentru a întrona pe Stendhal. Iar Mareel Proust declarase că nu scrie pentru cei ce se cheamă „oameni de gust". Și a practicat cu stăruință tot mai mare neglijența în ritm, a etalat nepăsare aproape nepoliticoasă față de atenția, de fantazia, și în sfârșit față de răbdarea cetitorului. Toate astea cu bună-știință. Firește, Proust n-a scăpat de stilul frumos, și el plachează, ca oricare alt maistru al stilului frumos, bucata de bravură care la dânsul e adesea cu savoare și aromă de cofetărie literară feminină.

Revoluția stilistică e foarte conștientă. Desigur, istețul Cocteau nu-i până-ntr-atât copil farsor încât să-și închipuie că acei cari se interesează de scrisul lui sunt destul de dobitoci ca să crează că el scrie cum îi vine – că nu face, mă rog, *stil*. Balzac, în adevăr, scria cum îi venea. Cum îl ierta, adică, graba tragică a vieții sale de zăpăcit naiv și fantast, blestemat de o soartă sângeros ironică să se viseze tip tare și erou financiar. Stendhal a vrut, zice, să scrie în stilul Codului civil. Adică: sobrietate *non plus ultra* – ca să înfunde pe Chateaubriand, și în general ca să arate lumii cât de ridiculă e retorica romantică. Totuși, Codul civil nu l-a putut imuniza atât cât crezuse; și i se întâmplă lui Stendhal să scrie frumos. De pildă așa:

„Sans perde rien de sa douceur et de son accent respecteux, la voix de Lucien s'éclaircit et prit de l'éclat... Il sut faire apparaître cette nuance de familiarité délicate qui convient a deux âmes de même portée, lorsquelles se rencontrent et se reconnaissent au milieu des masques de cet ignoble bal masqué qu'on apelle le monde. *Ainsi des anges se parleraient qui, partis du ciel pour quelque mission, se rencontraient, par hasard, ici-bas".*

Sau:

Pourquoi ne pas en finir? se dit-il enfin, pourquoi cette obstination à lutter contre le destin qui m'accable?... D'où vient cette obstination à vivre? Manquerais-je de fermeté? Qu'est-ce que la mort? se dit-il en ouvrant la caisse de ses pistolets et les

considérant. Bien peu de chose en vérité; il faut être fou pour s'en passer[*]. Ma mère, ma pauvre mère se meurt de la poitrine; encore un peu de temps, et je devrais la suivre. Je puis aussi partir avant elle, si la vie est pour moi une douleur trop amère... Le commandeur, mon père lui-même, ils ne m'aiment pas?... C'est un petit devoir qui m'attache a eux... Ce mot *devoir* fut comme un coup de foudre pour Octave. *Un petit devoir!* s'écria-t-il en s'arrêtant, un devoir de peu d'importance...! Est-il de peu d'importance, si c'est la seul qui me reste?... Quoi! j'ai l'orgueil de me croire supérieur à tous les dangers... Quelle petitesse! et je me croyais si ferme..."

Monologul e de altfel deplin potrivit cu fizionomia junelui Octav: „beaucoup d'esprit, une taille élevée, des manières nobles, de grands yeux noirs, les plus beaux du monde, auraient marqués la place d'Octave parmi les jeunes gens les plus distingués de la société, si quelque chose de sombre, empreint dans ses yeux si doux, n'eût porté à le plaindre plutôt qu'à l'envier. Il eût fait sensation, s'il eût désiré parler; mais Octave ne désirait rien... Quelle que fût la cause de sa profonde mélancolie, Octave semblait misanthrope avant l'âge..."

Deci junele e croit întocmai după patronul de pe vremea aceea, care astăzi servește exclusiv maiștrilor literari de mahala, și întrucâtva chiar după regulile „insuportabilului". Chateaubriand, combinat, cum se obișnuia, cu Byron. Când junele Octav, de pe corabie, vede coastele Greciei, strigă: „Je te salue, ô terre des héros!" Și ia otravă! „Au point du jour, on le trouva sans mouvement sur le pont... Le sourire était sur ses lèvres, et sa rare beauté frappa jusqu'aux matelots chargés de l'ensevelir".

Stilul se răzbună. Stendhal voise, cu o înverșunare aproape copilăroasă, să distrugă stilul; și, fără veste, ajungea să-i copieze tocmai formulele cele mai plate. În fond, sobrietatea și uscăciunea distinsă, ca și psihologismul implacabil de care visa, le realizase, cu vreo patruzeci de ani mai înainte, concetățeanul său, generalul Laclos.

*

Rămâne însă hotărât că oamenii atât de deștepți ca Gide și Cocteau condamnă stilul frumos, scrisul artist – cel puțin în teorie îl condamnă. Probabil mulți alți literați mai mici repetă cu temperament această condamnare.

Chateaubriand – Flaubert – frații Goncourt – Renan – France – Loti – Barrès, au să fie, cum se vede, și ca să rămânem la somități, victimele strălucite ale acestei răsturnări literare. Sau altfel spus: este răzvrătire contra moștenirii clasice însăși, contra literaturii latine, cu alte cuvinte contra spiritului elin. În scurt: contra Frumuseții. Unul din capii revoluției, Gide, e grav infectat de literatura rusească. Și de unde se poate învăța mai temeinic disprețul de retorică și de stil frumos decât de la ruși? Profesorii de literatură și literații francezi francizanți, ca Sarcey, Brunetière și Lemaître, când afuriseau pe vremuri influențele străine, pe scandinavi și ruși mai ales, presimțeau rostul și direcția primejdiei.

---

[*] Citez textul din *Bibliothèque universelle Lemerre;* probabil trebuie cetit: *pour ne pas s'en passer* (n. a.).

Fără îndoială, profesorilor nu le plăcea nici scrisul „artist“; le plăcea fals, exagerat, smintit chiar. Sensibilitatea și imaginația din care rezulta scrisul acela nu se potrivește cu obișnuita sensibilitate și imaginație a profesorilor de literatură. Aceștia preferă, natural, scrisul *normal, necăutat,* ca al lui Balzac și Stendhal. Normalul literat Taine se închină acestor doi și lui Musset; și rămâne, în definitiv, certat cu estetica lui Flaubert și mai ales cu maniera fraților Goncourt. Pe cei doi romancieri, psihologul și istoricul îi iubea desigur și din interes – științific. Alți profesori, mai concilianți decât Taine sau Brunetière, au adoptat în rândul modelelor pe unii scriitori artiști în măsura în care îi consacra succesul public; câteodată și în măsura în care acei scriitori ajungeau să simpatizeze cu tradiționalismul și naționalismul de esență clasic latină, pe care îl cultivau tot mai intens mulți dintre universitari.

Astăzi, artiștii care s-au apucat să dușmănească „stilul“ confirmă curios gustul profesorilor de acum jumătate de veac. Cu această ocazie ei neglijează adevărul că acei scriitori artiști au apărat literatura de banalizarea diletantică și foiletonistă, că au întreținut și au îmbogățit original patrimoniul artistic al țării lor.

Această condamnare a stilului frumos se combină ea oare cu întoarcerea la vreo nouă „simplicitate clasică“? Dar din punctul de vedere al disciplinei clasice, Balzac și Stendhal apar ca niște foarte stranii modele. Unul e inform sau diform, celălalt e diletant declarat. Am observat însă că Gide e îndrăgostit de literatura rusească, iar Cocteau, la urma urmelor, e autorul *Potomakului.* Nici unul, nici altul nu pot face, cred, fericirea clasiciștilor.

Dar, în sfârșit, tinerii iluștri, prin urmare stăpânii ceasului literar, nu mai sufăr scrisul dinadins frumos. Nu se mai permite peisaj și nici un fel de inventar de impresii artistic-poetic, în genul Flaubert, sau Goncourt mai ales, sau bric-à-bracul anticarului estet Pierre Louys.

În „scrisul artist“ peisaje și alte inventare pitorești erau vârâte, de obicei, fără potrivire cu persoanele și situațiile din povestire. Era deci pură indiscreție din partea artistului, lipsă de bună creștere, grosolănie de pedant care vrea să arate ce poate și dă buzna. Aici critica tinerilor e în totul binefăcătoare.

Grațiile lipicioase ale lui Renan, profesorul cu marafeturi de artist, de mult le-a luat peste picior Huysmans și alții. Cu drept cuvânt: în cazul profesorului marafetos metoda stilului frumos devenise o strâmbătură prea supărătoare. Anatole France, totdeauna aplecat la farsă subțire, a întrebuințat adeseori metoda stilului frumos pentru efecte parodistice: în *Histoire contemporaine,* în *L'Ile des Pingouins,* în *Le Miracle de Saint Nicolas,* sunt aplicate în bătaie de joc, cu superioară virtuozitate, toate formulele și ritmurile stereotipe ale retoricii clasice. Cred că, în această procedare a lui France, se învederează original discreditarea fatală a unora dintre elementele stilului frumos.

*

Criza – sau probabil moartea parțială a acestui stil – trebuia să se întâmple în Franța, fiindcă acolo, de atâta vreme, artificiul verbal figurează cu obligația cea dintâi a moralității artistice.

Enfin Malherbe vint – începe versul de școlară celebritate; și dacă în zilele noastre un literat de duh a comentat acest evlavios hemistih cu ștrengărească malițiozitate, zicând: „Il aurait mieux fait de ne pas venir“ – n-avem ce face: Malherbe rămâne strămoșul solid al literaturii franceze.

„Il n'est pas indifférent pour une poésie de prendre ainsi son point de départ, sa source classique en haut lieu, et, par exemple, de descendre de Dante plutôt que de *sortir péniblement de Malherbe*“ – spune, ager și cuminte, Sainte-Beuve. Dar de la această naștere *penibilă* literatura franceză a rămas cu pecetea glorioasă a *dificultății.* Acum, din exces de rafinare stilistică, s-a iscat criza stilului. Să nu scrii frumos, în franțuzește, a fost totdeauna faptă de scandal. Comentarul lui Malherbe asupra lui Desportes, sau arta poetică a lui Boileau, sau nenumăratele note și comentarii literare ale lui Voltaire – toate stau sub aceeași autoritate aspră a scrupulului stilistic. Flaubert s-a întors la fatalismul lui Malherbe-Boileau, fiindcă subiectivismul romantic și lăbărțarea scrisului jurnalistic amenințau să arunce proza franțuzească în urâciune caraghioasă. Și n-a lipsit, poate, prea mult producției gâfâite a lui Balzac să cadă la nivelul terfelelii stilistice a unui Rétif de la Bretonne, care, fiind tipograf, își zețuia de-a dreptul necontenitele inspirații.

Flaubert și parnasienii au înzdrăvenit conștiința literară care se muiase, biruită de pretexte umanitare la Hugo și George Sand, sau religioase în groaznicele diluări ale lui Lamartine, sau înăbușită de preocupări „științifice“ și semimoralistice cum a fost în cazul lui Balzac. De atunci, literatura franceză s-a făcut tot mai mult *artistă.* Imensa ei diversitate și bogăție de la începutul simbolismului încoace, o fac să fie, pentru lumea întreagă, cea mai înaltă și mai grea școală literară. Criza stilului nu poate fi înțeleasă decât în legătură cu excesul de încercări și de reușite artistice din care a rezultat.

Trebuie apoi luat seama că tinerii sunt și nedrepți; sunt doar revoluționari. În Flaubert, stilul-ornament nu vine să ne supere decât în *Salammbô,* mai rar în *Madame Bovary* și în *Un coeur simple. L'éducation sentimentale* e aproape cu desăvârșire curată, iar la *Tentation de St. Antoine, Saint Julien* și cu deosebire *Bouvard et Pécuchet* inaugurează o sobrietate nouă, stranie aproape, poezie discretă până la uscăciune, sau simplu și aspru referat.

Cu Balzac și Stendhal, pe care tinerii îi fac idoli, se întâmplă că, celui dintâi din neglijență, celui de-al doilea din goană după originalitate, le scapă să facă stil frumos de o deplorabilă calitate: retorica melodramei și a romanului romantic îi pândea, și ei se găseau dezarmați chiar în fața celor mai de jos forme ale acelei retorice. În orice revoluție literară trebuința de a înălța idoli fără cusur întunecă mințile cele mai agere...

Pe cele mai puțin agere le ademenește astăzi, la Balzac, lupta cruntă pentru parvenirea economică – la Stendhal, delirul snobistic. În aceste patimi societatea actuală repetă curios pe cea de acum o sută de ani.

Balzac și Stendhal sunt proaste modele pentru plăpândele literaturi începătoare, care încă n-au scăpat de slăbiciunea imitației naive. Amândoi provoacă și întrețin diletantismul, *l'à peu près* tehnic, procedura expeditivă de dragul, cum se crede, al ideilor și al „psihologiei". Diletantul își face numaidecât iluzii asupra valorii literare a aventurilor sale – *sufletești.* Pe astfel de oameni, destinați să rămâie pe dinafara artei literare, Balzac și Stendhal îi tentează dezastruos să facă „literatură trăită"; pentru că amândoi au o retorică teribil de „à la portée de tout le monde". Balzac trăia și lucra într-un zor perpetuu. Iar pentru Stendhal, literatura a rămas, în fond, ocupație secundară. Acum câțiva ani, un critic, pornind de la faptul acesta, semnala, a simptom specific, că Stendhal a lăsat atâtea romane neisprăvite: munca literară îl dezgusta. După schițarea subiectelor, i se istovea curând voința artistică... Rémy de Gourmont scrie despre Mérimée: „Il écrit vraiment trop comme cela vient... Jamais, à coup sûr, et ceci encore le différencie de l'artiste originale, il ne se préoccupe pas de la forme... Pour lui, le sujet d'un conte était tout... La plupart de ses contes furent écrits pour arracher un compliment et un sourire à des lèvres aimées". Între Mérimée și prietenul său Stendhal, această caracteristică neglijență nu e asemănarea cea mai mică, nici cea mai puțin instructivă.

Pentru literatura noastră tocmai scrupulul artistic, împins până la exces, inclusiv, sau cum zic banalii neliterari: „chinuirea formei" – e specific salutară. Și apoi, dacă o punem în față cu propria noastră practică literară, critica pe care o fac stilului Gide și Cocteau pare o glumă care, în parte cel puțin, se apropie infinit de farsă.

ESTETICA TINERILOR

Literatura de când este, poartă îndeobște mutră de om stătut, de multe ori chiar bătrânicioasă. Nici chiar farsa nu-i specific tânără, necum copilăroasă. Iar sufletul tânăr e arătat așa cum și-l amintește omul copt. Egal dacă au fost destui literați care au murit fără să împlinească treizeci de ani: gândul și vorbirea lor steteau tot sub mască și veneau printr-un *porte-voix* cu ton și caracter grav, sau cel puțin „înțelept", deci matur ori bătrân chiar.

Personalitatea unui Musset nu-i precis și specific tânără în expresia ei. Tinerețea o introduc în opera poetului criticii și publicul, extrăgând-o din datele reale asupra omului.

Pare ciudat că a trebuit să treacă atâta vreme pentru ca poezia să scape de tutela dascălilor, laici sau preoți, pe mâna căror a trăit ea, de când se ține minte. Sacerdotal și magic mai întâi, pe urmă retoric, dar deopotrivă netânăr a fost, în esența lui, stilul poeziei până deunăzi. Încercarea lui Sainte-Beuve de a scrie poezie familiară și cotidiană n-a ajuns decât să transpună în gamă burgeză, deci tot în registru serios, vechea vorbire poetică. Și nu mai socotim aici sărăcia mijloacelor firești în poezie ale acestui autor.

„Le soleil est monté sur son vélocipède
Il court les routes de l'Europe
Les gens ouvrent les yeux pour le voir
Alarment la campagne
El les laitiers sonnent le tocsin des villes
L'herbe sent l'amour des violettes
Lui monter à la tête
Mais avant de partir pour la mer
Les petits ruisseaux roses
Vont fire pipi derrière les framboisiers."

Cu virtutea proprie artistului face Ivan Goll poezia nouă pe tema dimineții și a răsăritului; și doar „ideea" ar părea aproape imposibilă prin întrebuințarea ei abuzivă pân' la stupiditate. Dar nu pentru această virtuozitate de geniu mă interesează aceste versuri, ci fiindcă în inventivitatea isteață și candida impertinență cu care e aici dată peste cap tradiționala gravitate numită „poetică", apare neîndoielnic arta băiețească de care vorbim. Surprizele aruncate în aceste versuri cu subtilă farsă sunt o întâmplare artistică ce oprește în loc atenția literară, lenevită în cămara cu aer greu a esteticelor cărturărești. Gustul și înțelegerea noastră estetică se lasă pe nesimțite în somnolență scolastică; și surprinse și amuzate se trezesc ele în muzica diavolesc inteligentă din *Potomakul* lui Cocteau, din *Choléra* a lui Delteil, ori chiar din *Mon plus secret conseil*, al lui Valéry Larbaud. La acest din urmă structura exterioară e mai apropiată de obiceiurile oricărui cetitor normal. Dar înțelesul este excluziv tineresc și specific băiețesc. Astfel, bucata este cu deosebire potrivită să inițieze în gândirea tinerilor.

Acum însă eu vreau să spun cum într-o carte mai veche a lui André Gide se arată, fără forme prea eclatante, revoluția pe care spiritul specific adolescent o provoacă în literatura europeană.

*

Despre *Paludes*, din seria Sotiilor, spune Gide însuși, în dedicație: *cette satire de quoi?*

Și așteaptă de la public să-i explice ce a scris. Partea inconștientului sau „a lui Dumnezeu" dă valoare unei cărți. La urmă e o „tablă a frazelor celor mai însemnate", dintre care Gide singur alege două: „Il dit: «Tiens! – Tu travailles!» Și: „Il faut porter jusqu'à la fin toutes les idées qu'on soulève". Apoi lasă loc alb, cu rugămintea să noteze fiecare frazele pe care le va alege.

Eu am însemnat: „*Paludes* c'est l'histoire du terrain neutre, celui est à tout le monde. – Le père fait des écritures; la mère tient la maison; un grand garçon donne les leçons chez les autres... Il y a aussi la cuisinière... La femme s'appelle Ursule... Et remarquez que tous, ils font la même chose exactement tous les jours. – J'habite les bas-fonds et ne songe pas trop à me hisser sur les colines. – L'homme normal (ce mot m'exaspère) c'est ce résidu qu'après la fonte où les particularités se subtilisent, on retrouve au fond des cornues. – Je ne comprends pas ce que vous voulez dire avec votre plus ou moins de poésie".

Cartea are format de buzunar; pagina albă s-a umplut... Evident, alegerea mea dovedește exces de curiozitate teoretică. Instinctiv am căutat sistem în fantaziile lui Gide, ingenioase, profunde, dar colorate și dramatice. Excesul meu însă a fost încurajat de dânsul. Are prefață și dialog filozofic; iar la urmă provoacă d-a dreptul să fixezi „les phrases les plus remarquables". Dacă mă apăr de această ispită ideologică, aleg astfel:

„Entre tous, les grands paysages plats m'attirent – les landes monotones – et j'aurais fait de longs voyages pour trouver des pays d'étanges, mais j'en trouve ici qui m'entourent. – Je suis Tityre et solitaire et j'aime un paysage ainsi qu'un livre qui ne me distrait pas de ma pensée. – Parfois à la surface des eaux croupies s'ètale une irrisation merveilleuse... la pellicule qui s'y diapre est formé de matières decomposées. – *Paludes*, c'est l'histoire de l'homme couché."

Din nou cad în același păcat. Fraza din urmă e ideologică.

Gide, probabil, arată atât de clar scheletul abstract al satirei sale, tocmai pentru că povestirea îl ascunde, iară și iară, cu atât de nouă și delicată măiestrie. Bătaia de joc superb potolită se amuză cu impertinență amabilă și genială. Peste tot și prin toate circulă febril și ușor inocența detracării. Cu ea artistul se joacă, și neîndurat infiltrează monotonia atotputernică, basul urât al mediocrității lucrurilor și oamenilor. Sonoritatea aceasta ternă, crud accentuată prin sclipiri poetice, pătrunde bolnăvicios. Râsul ștrengarului inteligent se înverșunează până a te apropia de spaima surdă din pragul dezolării.

Pamflet poetic al mediocrității și monotoniei fundamentale, *Paludes* nu-i o recostumare a uzatelor furii romantice contra burgezului, cu atât mai puțin a foiletonului pesimist à la Maupassant. E gândul și vorba nouă a unui artist care privește cu ochii și spiritul, dar mai ales cu râsul tânărului. Un gust original, aspru și răcoros se strecoară din autoironia cărții. În ea răsună lipsa de grijă și veselia băiatului care știe, profund, că se amuză și se va amuza, că și din exasperări și din tristețe tot râs va scoate, de ar fi și nervos câteodată. Gide amestecă melancolii și iritații pesimiste cu veselie genial copilăroasă. „On a dit que je cours après ma jeunesse. Il est vrai. Et pas seulement après la mienne".

Nu știu cum înțelege Gide însuși această mărturisire. Mi se pare că aici nu se potrivește rău.

Anatole France, criticul cu laude neprevăzute, zicea: „Je n'imagine pas, par exemple, qu'on ait jamais pu être plus intelligent que Mr. Paul Bourget"... – De laude neprevăzute îl fac vinovat pe un om care judeca astfel acum cincizeci de ani. Mă fac singur vinovat, fără îndoială, de subiectivism necumpănit. Dar un subiectivism face cât altul: eu cred astăzi tot atât de dogmatic despre Gide, cum credea el despre Bourget, atunci. Cinstit: nici asta nu mi-e destul. „On n'a été vraiment inteligent que de nos jours". Doar și inteligența e supusă vieții istorice. Și cei vechi ne par aproape fără deosebire – „naivi", politicos vorbind. Acest prejudiciu e vital, și e al tinereții.

Spiritul și sufletul tinereții ne impun astăzi legea estetică. Poate și pe cea morală și politică. Curajul nepăsării răzvrătite și voioase e semnul momentului.

Artiști și idei literare române

PREFAȚĂ

De exemplu: *Etienne Mayran* se intitulează niște pagini de roman, rămase de la Taine. Au fost publicate în *Revue des Deux Mondes*, cu introducere de Paul Bourget.

Taine, *Revue des Deux Mondes*, Bourget: e ilustru, mondial și francez. E și magic, dezvoltă aici, la noi, respect automatic; ca să se vadă încă o dată, că revoltele, adică turbăciunile de suprafață sunt o risipă ineficace, și că au rămas pe loc, după atâtea crampe de ferocitate naționalistă. Prefacerile esențiale se fac încet și surd: creația singură, prin pozitivă greutate, e în stare a da la o parte, a suprima eventual, chiar fără să caute dinadins răsturnarea. E zadarnic să zbieri celuilalt: dă-te la o parte. Dacă din proprie putere ai ajuns să ai, singur, volum viguros, îți iai neapărat locul ce ți se cuvine.

Să nu putem noi adică spune astăzi, tare, fără scandal, că romanul psihologic al infinit celebrului istoric Taine nu-i decât diletantism stimabil cu înclinație evidentă spre mediocru; că *Revue des Deux Mondes*, cu ajutorul zelos al lui Bourget, între alții, micșorează adesea unghiul mediocrității aplecându-l spre orizontală platitudine; că un scriitor, care a putut fi altfel o ilustrație a lumii, poate, prin greșită încercare, să dea în diletantismul cel mai neglorios – pe când *Ultima emisiune* se impune ca o rară lucrare de maistru, *Inelul Marghioliței* se arată scris de un artist cum se cuvine, deși amândoi scriitorii, oricâtă distanță ar fi între ei, sunt ca români, deopotrivă nemondiali?

Sunt persoane care s-au iritat, fiindcă am înregistrat, cu nuanțele care trebuie, situația lui Taine în fața spiritului european actual; sau, și mai grav, pentru că am justificat amănunțit de ce unii artiști francezi foarte însemnați urăsc maniera lui Renan. N-aveam drept și calitate să fac aceasta, au zis oamenii iritați, fiindcă vorbisem de bine pe Minulescu. Tot atâta înțeleg dacă mi-ai spune că mă contrazic flagrant constatând mizeria vagoanelor franceze ale companiei de vest, după ce am lăudat cândva caramelele lui Capșa.

Dar în ce privește metoda după care au a se purta românii cu străinătatea în privința literaturii, judecata curentă e încă uneori curios orbită de slugărnicii tardive. Exemplul următor îmi pare cu deosebire clar.

Altădată românii tremurau înaintea sultanului, a vizirului, a pașalelor, iar mai apoi înaintea „Împăratului“ pravoslavnic și așteptau de la acești întunecați și bădărănoși stăpâni orientali orice blagoslovenie supremă.

Pe urmă, am trecut sub oblăduirea mănușată, câteodată amabilă, mai adeseori numai condescendentă, a Europei. Nu vi se pare că în această trecere s-a păstrat mult din sfiala preaplecată a vremurilor de îngenunchere către puterile acelea care ne nesocoteau cu orientală mojicie?

Ne ține încă foarte strâns de gât o frică peste măsură dizgrațioasă, adeseori comică, de a nu ne da de gol cu vreun păcat în fața Europei. „Europa“, în vorbirea noastră publică, este un cuvânt cu fior de patos... Sau: ne răsucim și ne gudurăm ca să fim primiți *înăuntru,* în salonul european, parc-am vrea să arătăm noi singuri cu degetul că stăm, altminteri, pe dinafară, abia îndrăznind să ne strecurăm până-n prag. Cu toată fanfara și zdrăngănul diverselor leit-motive de orgoliu național, în fond nu ne-am izbăvit de acele răsuciri de gât și tremurări stângace care ne-au rămas în oase de pe când eram umile anexe ale atotputerniciei turce sau muscălești.

O nobilă cetățeană franceză, care face și versuri, a reînceput – n-am luat seama cum și de ce – să preocupe și să supere pe o sumă de intelectuali români. Acum vreo douăzeci de ani, doamna de Noailles declarase că nu distinge bine România de un preparat medical cu care, pe atunci, o reclamă vulgară plictisea lumea. Pentru acest fel de politețe răspunderea o poartă, firește, singură persoana care a manifestat-o. Dar e vorba: cine i-a dat ocazie să vorbească astfel în public de țara aceasta și de ce? Revendicare de glorii naționale rătăcite și ascunse, sau trebuință de a restabili un adevăr uitat cine știe cum? Dar, mai întâi, un astfel de adevăr trebuie recunoscut, din capul locului, și nesilit, de persoana la care el se referă. Contesa de care-i vorba n-a binevoit să-l recunoască, și, servindu-se de un marafet literaro-etnologic destul de întârziat, se declară greacă – de hatârul prezumției unei descendențe strălucite din poporul cel fără seamăn de artiști și gânditori, ca și cum de la Homer spița neamului ar merge simplu, pur și drept, pân' la locuitorii din Fanar, și fără a ține socoteală de considerabila eclipsă intelectuală și artistică a „elinilor“ în veacul de mijloc și mai departe, nici de calitatea foarte modestă a renașterii „elinismului“ în zilele noastre.

A fost destul ca o doamnă, al cărei soț poartă un nume ilustru printre aristocrațimea franceză, să scrie versuri franțuzești pentru ca unii dintre noi să se agite numaidecât ca s-o anexeze neamului, și deci oarecum culturii noastre.

E năravul vechi și urât de a alerga gâfâiți și speriați, după consacrări și glorii dinafară... Curios cap trebuie să aibă cine nu pricepe că valorile de cultură cu care vom putea smulge (vrând-nevrând, și fără să nădușim special pentru aceasta), considerația străinătății, trebuie să le producem aici la noi – și le-am produs doar mai mult decât onorabil, în cei cincizeci de ani în care am fructificat pe seama noastră, cu puterile noastre autentice, ceea ce am luat din Apus.

E urât și ridicul să ne fie frică, în fața oricui măcar, de păcatele noastre, căci fiecare neam le are pe ale lui; și, hotărât, n-avem nicidecum nevoie să cerșim pe afară glorii, expunându-ne la refuzuri câteodată puțin cuviincioase.

Dar vedeți: case mari de editură ne spun că, în cinci ani, n-au desfăcut, în România-Mare, nici câte cinci sute de exemplare din poeziile lui Eminescu. Însă mii de gingașe lectrițe române suspină cu versurile de horticolă retorică ale doamnei de Noailles, emoționându-se suplementar și patriotic la ideea că persoana care le-a compus e o Brâncoveancă.

Slugărnicia simplă și candidă a strămoșilor către turc sau muscal urmează să trăiască în strănepoți, dar pare că mai ales în strănepoate, sulemenită complicat, ca șic de cultură franco-valah.

Cred că un român poate, astăzi, spune liniștit că o pagină a lui Arghezi e superbă, că un pamflet întreg al lui Courier sau al lui Veuillot e nesărat, sec, nul. Aceasta nu de alta, ci numai pentru că are să judece creații de aceeași intenție, și nu oameni, cariere, glorii; și pentru că prestigiul Franței și al României, ca și expansiunea limbilor respective, nu sunt deloc în chestiune.

Atât ar mai trebui: să ni se mai conteste dreptul la simpla logică, după ce am făcut România-Mare.

PUBLICUL ȘI ARTA LUI CARAGIALE

Zița, tânără și, cum sunt îndeobște romàncele noastre, foarte vioaie, a evoluat energic. Stimulată de ambițiile intelectuale ale lui Rică, ea a pătruns, prin Alecsandri și Bolintineanu, până la câteva romane franceze. Copiii și mai ales copilele lor n-au mai cunoscut decât literatură străină. Fetele chiar au suferit probabil, în delicatețea lor, pe urma „luptei pentru limba românească“, dusă acum douăzeci de ani cu un neuitat brio patriotic, și s-au închis desigur cu atât mai îndărătnic în admirația lor gingașă, pentru Bernstein-Bataille și Prévost-Bourget. Iar nepoții participă adesea activ la producția literară română, chiar când sunt fii și fiice de oameni cu stare; sau cel puțin cunosc, urmăresc și încurajează cum pot literatura românească produsă de vreo două decenii încoace. Totuși, lecturile lor favorite și inspiratoare sunt Henri de Régnier, Samain, Verhaeren, Rachilde – în scurt: catalogul de la „Mercure de France“. La care se adaogă pentru cei cu gustul grav și puternice trebuințe de idei: Barbusse și Romain Rolland. Acum în urmă de tot suntem, se-nțelege, expresioniști.

Astfel mi se arată publicul nostru literar de azi, considerat în elementele lui cele mai energice și hotărâtoare. În așa situație, Caragiale s-a învechit grozav, disproporționat față de timpul în care a trăit și a scris. Dar de învechirea operei sale publicul nu-i singur vinovat.

Sunt la noi clase de oameni la care se poate constata față de opera lui Caragiale o nedumerire destul de stângaci ascunsă. Ei știu că pe vremuri acest scriitor a plăcut unei elite intelectuale care se deosebea prin soliditatea culturii și asprimea gustului său; iar în operă însăși îi lovește o lume brutal inferioară, față de care ideile comune asupra gustului și delicateței literare cad într-o confuzie destul de supărătoare. Acești oameni sunt iritați de următoarea intimă întrebare: mai putem noi trece drept persoane culte dacă ne place Caragiale? Grija cu care va da soluție teoretică și practică acestei probleme imediat interesante de cultură personală atârnă de amănuntele situației sociale a omului. Cu cât va fi el mai puțin sigur că face parte din lumea subțire, cu atât mai puțin liberă va fi atitudinea lui față de literatura lui Caragiale. Acest autor are ca modele mulți mitocani și scrie comicării, mai ales. Există însă o venerabilă ierarhie, care împarte producerile intelectuale în grosolane și delicate, în serioase și neserioase. Această împărțire are superioare foloase: este pedagogică și civică prin esență și din intenție. Astfel, este hotărât că stilul comic este radical inferior celui tragic și epic. Cu comedii nu se clădesc state – zice înțelepciunea respectivă. Și chiar un cetățean care nu înțelege imediat că a clădit state trebuie să fie o ocupație constantă și universală, rămâne totuși credincios acestei idei simple și de bun-simț: că ceea ce-i comic nu-i serios, și ce nu-i serios este frivol și prin urmare inferior. Există dar o depreciere tradițională și oarecum publică a comicului, și artiștii acestui stil au avut destul a se plânge de această descalificare. Mi-aduc aminte că La Fontaine și Lesage au vorbit despre aceasta; și amândoi au lucrat doar pentru o societate destul de veselă.

Pe Caragiale l-a mustrat Dobrogeanu-Gherea că „râde cu poftă și nu se indignează" – o obiecție care constituie, mi se pare, un monument enorm și ciudat de moralism civic absolut. Fiindcă este doar evident că Gherea, vorbind astfel, cere de-a dreptul anularea comicului și a râsului ca atare, ceea ce este orișicum excesiv. Dar aceasta-i prea complicat poate în legătură cu psihologia și estetica cetățeanului curent cetitor și spectator. El vede bine atât: că un foileton patriotic sau civic al lui Vlahuță îi poate servi direct un material de idei – adică de fraze imediat utilizabile, când vine vorba de cultură generală. Ceea ce dă lui Vlahuță o superioritate sigur definită. După om, foiletonul român se completează sau chiar se înlocuiește cu pagini alese din *Jean-Christophe*, roman pedagogic din care se pot imediat învăța diverse idei și fapte cultural trebuincioase; iar pentru spirite eminent radicale, romanul profesorului de muzică rămâne mult în urma operelor arzătoare ale lui Barbusse, în care se servește *le dernier cri* în branșa umanitară și sublim revoluționară.

Situația literară a damelor este, din aceste puncte de vedere, cu mult mai simplă: ele, chiar după sfârșitul glorios al „luptei pentru limba românească", n-au de fapt încă nici o obligație către literatura națională; prin urmare, nici o încărcătură nu poate fi pentru dânsele în privința operei lui Caragiale, care, hotărât, este lipsită de orice material delicat, adoptabil și adaptabil bunului-gust feminin. Un tânăr, dar cu deosebire o tânără, care caută stăruitor să dea a înțelege că a fost crescută de o guvernantă scumpă (cu deosebire atunci când în realitate n-a avut parte de asemenea educatoare subțire), are mare greutate să mărturisească că literatura lui Caragiale o amuză.

În sfârșit, partea cea mai energică a publicului cetitor și prin obligație elegant de astăzi este adesea prea legată de generațiile din care și-a luat Caragiale materialul său comic. Împrejurarea aceasta creează operelor lui un fel de actualitate, nedeclarată, se-nțelege, și supărătoare; poate singura actualitate care a mai rămas acestei creații de artă mult prea și nu destul de veche.

Sunt fără îndoială oameni pentru care subiectele grosolane rămân simplu și radical nesuferite, oricum ar fi ele exploatate. Și nu numaidecât oameni care sunt neclintit credincioși esteticii guvernantelor – cu toate că această estetică este foarte viguroasă și bogat răspândită; ci persoane care au curată și naivă antipatie pentru orice-i violent și brutal. Postulatul lui Boileau-Aristotel despre „monstrul odios", care se face plăcut prin „imitație" artistică, este o vorbă în vânt; generalitatea oamenilor este incapabilă de asemenea excese contemplative: și Boileau singur dă probe strălucite

de cât de puțin îi pasă în detaliu de acest înalt și senin principiu, enunțat doar așa în general, cum obișnuit se face cu principiile. Fiindcă Boileau era înainte de toate și vroia să rămâie om binecrescut.

Sunt apoi destui oameni la care simțul comic este obtuz: aceștia simt greu și imperfect ridiculul, la alții și mai ales la dânșii. Această obtuzitate explică, în parte măcar, persistența și uniformitatea particularităților ridicule chiar în cercurile unde oamenii își controlează, de altfel, foarte migălos purtările. Această categorie de oameni este firește gata să claseze stilul comic printre formele estetice inferioare.

Un prieten al meu, tânăr, cu o superioară cultură literară, este profund scârbit când citește cum un popă beat pisează țări cu bustul lui Cicero, pe muchia unui biurou elegant de avocat bucureștean. Drept că spectacolul este în tot chipul revoltător pentru un intelectual delicat. Acest popă este adevăratul „monstre odieux" care prin fapta lui de grosolană și dublă profanare – către bustul clasic și către mobila grațioasă și curată – trebuie să dizguste iremediabil pe orice om cu fantazia binecrescută. Iar în Caragiale se găsesc destule altele mult mai rele decât conflictul, inocent până la un punct, dintre biurou, țări și capul nobilului roman.

Publicul, care acum patruzeci de ani a dat comediilor lui Caragiale succesul proaspăt și autentic, îl formau ori oameni care, prin educația și situația lor, aveau față de subiectele acestui teatru distanța estetică; deci înțelegerea și râsul lor erau libere de orice încurcătură personală; ori îl forma însăși lumea acestor comedii: micul burgez, solid instalat în convingerea naivă că aluziile farsei nu-l țintesc individual, râdea din toată inima de prostiile și nenorocirile bufone, pe care imediat le aplica vecinului. Acest din urmă fel de public este, mi se pare, singurul care a rămas întreg credincios autorului. Cel de felul întâi s-a risipit de mult; bănuiesc că pe vremea când apăreau *Momentele* nu mai rămăsese din el decât admiratori sporadici, fără putere de a mai constitui un public.

*

Caragiale era un meridional leneș, înzestrat cu o inteligență și o fantazie hotărât supranormale. Toți acei cari s-au priceput să-l observe vorbesc, în această privință, la un fel despre dânsul: risipa fantastică de spirit și imagini de care era capabil omul acela arăta neîndoielnic o viață internă de o neobișnuită intensitate. Neobosit la vorbă – singura hărnicie autentică a meridionalului – el suferea greu de criza persistentă la care supune compunerea scrisă. Scrisul este muncă, și munca-i lucru incomod; iar Caragiale ura incomodul cu cea mai sensuală violență. „Să stau în cămașă, cu picioarele goale, tolănit într-un port din miazăzi, și să țin trecătorii de vorbă cu povești", l-am auzit zicând, și cred că închipuirea lui era atunci, ca mai totdeauna, exactă. De porturi n-a avut parte, dar de cafenele destul. Pe deasupra, a apucat o societate românească patriarhală încă, din care lipseau asprimile stricte ale vieții burgeze, ori cel puțin puterea lor de constrângere era mult prea slabă. Lipseau și condițiile care să facă producția intelectuală cât de puțin rentabilă. Îndemnul la scris era dar slab, dinăuntru și dinafară; Caragiale s-a cheltuit în literatură vorbită.

Scrisul este lucru mut; și-i mare canon pentru un meridional să lucreze pe tăcute. Îmi vine a crede că tocmai necazul și sila aceasta, dușmană firii sale, dezlănțuie o energie particulară în sufletul meridionalului constrâns la muncă tăcută și-l face să-și lucreze scrisul cu o trudă înverșunată, care explică destul de bine mult citata perfecție stilistică a literaturilor sudice. Dar nu trebuie uitat aici că meridionalul este obsedat, și când tace, de efectele sentimentale și estetice ale vorbei rostite în gura mare. Scrisul lui Caragiale își are, cred, hotărât loc de cinste în această tradiție, latină, cum se zice, de scrupulozitate verbală. Pentru corectitudinea gramaticală era, ca Malherbe și Boileau, fanatic până la enormități: fastidios repeta, de pildă, că omul nu suflă cu genele în lumânare, cum pretindea el că zice cu neiertată neglijență Eminescu, în versul cunoscut.

În general, Caragiale avea și afecta un conservatism estetic violent: „Sunt vechi, domnule“ – era o formulă favorită, stăruitor enunțată și destul de des aplicată. Cred că acest conservatism ferm, care izbucnea adesea în dispreț agresiv pentru cele ce lui i se păreau abateri obraznice și proaste de la adevărurile bine hotărâte, era mai întâi un semn firesc al energiei talentului său, sigur pe ce apucase odată să știe și dârz contra orice părea măcar umbră de obiecție la cele hotărâte ca bune și învățate ca atare. Dar era poate și lenea care-l îndemna să fugă de osteneala supărătoare legată de orice proprie revizuire intelectuală. Presupun, în sfârșit, că aceste viguroase fatalități interne ale omului au fost întărite de o împrejurare exterioară. Prin cariera sa elegantă și sigură de elită triumfătoare, „Junimea“ își dezvoltase o încredere în sine foarte solid accentuată. Această încredere, atât de pitoresc purtată de șeful politic al grupului, a avut încarnări diverse și, se-nțelege, inegal reușite. Îndeosebi la „Junimea“ din București, dacă nu se afirma categoric, se dădea cel puțin clar a înțelege că, de pildă, *Faust* cu greu ar putea fi în vreun punct de pe glob atât de adevărat priceput și exact prețuit ca în cercul *Convorbirilor*; iar cine trecuse pe la cursurile maistrului unic Maiorescu era sigur că poate vorbi cu definitivă indulgență de Oxford, Paris ori Goettingen. Se formase astfel în sânul acelui cerc un extract concentrat de mândrie națională, monopolizat firește, pe seama grupării, și cu care membrii se parfumau cu atât mai simțitor cu cât erau mai tineri. Fenomenul acesta nu-i rar, probabil, în civilizațiile începătoare: iar slaba răspândire a unei limbi, în afară de hotarele poporației care o vorbește, înlesnește considerabil autoadmirația națională. Caragiale tânăr a trăit în acel aer și se poate bănui că natura lui vioaie a adoptat cu exces acel optimism juvenil naționalist: ușor și comod devenea pentru dânsul moft și gogomănie orice era nou, străin, și mai ales de-a dreptul opus valorilor irevocabile consacrate.

Efectele cele mai frivole, poate, ale acestui optimism se pot vedea în cele câteva foiletoane unde, cu atât de sigură eleganță, se pun la cale toate problemele artei. Desigur, numai în dezbateri de aperitive pot fi luate drept soluții estetice formule ca „îl prinde sau nu-l prinde“, ori „expresiunea îmbracă ori nu îmbracă perfect intențiunea“. Dezvoltările amuzante din jurul acestor afirmații fac să apară formula cu atât mai copilăroasă cu cât este mai imperativ și prestigios dictată.

Tehnica lui teatrală este străveche; ca om de teatru, Caragiale stăpânea cu virtuozitate întreg procedeul anticelor paiațerii care, cu o tenacitate probabil unică în istoria tuturor formelor de artă, au servit să îmbrace intenția dramatică, de la grecii vechi până la farsele lui Labiche. Caragiale iubea adânc farsa și paiațeria tradițională: față de formele cele mai simple ale comicului, curiozitatea și capacitatea lui de a se amuza nu cunoșteau osteneală, nici saturație. „Soitarii să-mi arăți; asta-mi trebuie mie“. Mult am umblat după „soitarii“, în iernile lungi pe care le-am trăit cu dânsul; și neuitată îmi este atenția lui lacomă și subtilă pentru caricatura scenică. Cu nesațiu se absorbea în detaliile jocului; cu mai mult nesațiu se cheltuia pe urmă în comentări exuberante asupra copilăriilor farsei și ale clovnilor. Simțul și gustul comicului enorm – fundamentul însuși al tehnicii sale teatrale – ieșea atunci la iveală cu elementară evidență.

Această tehnică veche s-a potrivit bine materialului comic al lui Caragiale; dar în afară de comedie, conservatismul estetic neînduplecat nu-mi pare să-i fi fost de folos.

Monoloagele și aparte*-le din *Năpasta* sunt printre cele mai nenorocite efecte ale teatralismului tradițional. Cred că nicăieri în epoca lui convenția răsuflată n-a anulat în așa măsură talentul artistului ca în această de tot regretabilă melodramă. În deliberările atât de fade și molâi din monoloagele Ancei, în replicele sărace de temperament și false în ton ale lui Dragomir ori Gheorghe nu se mai află urmă de Caragiale. Iar pitorescul nebunului, singura substanță artistică în această disparată ticluire teatrală, face o figură supărător absurdă, încadrată cum este în intriga atât de artificială, cu evoluția și concluzia ei exasperantă de jucărie mecanică.

Presupun că aceleași îndărătnice sau leneșe supuneri la procedeuri uzate se datorește penibila nulitate a epizodului erotic de la începutul *Păcatului*, și finalul melodramatic al *Făcliei de Paști*, sau polemica strecurată fără rost în câteva alte povestiri; în sfârșit didactismul prea gros care se întâlnește și aiurea decât în cele câteva fabule. Iar fabulele, desigur, cele mai nejustificabile producții ale lui Caragiale, nu le pot înțelege decât ca simptom extrem de tradiționalism estetic întins până dincolo de absurd.

„... Vorbe?... Încap vorbe?... Cum o femeie știe alinta, cum degetele ei delicate... Cu vorbe să le spun?... Astea se simt și se gândesc...“ Și aci, față cu fraza lui de predilecție, venea așa de potrivit: „Închipuiește-ți ce sete mi-e de viață! ce dor îmi era de tine!“. Care cetitor, afară dacă nu-i de tot aliterar, neprevenit că iscălitura este a lui Caragiale, n-ar zice că vorbele alese aici dintr-o pagină și jumătate la fel umplută sunt de stilul unui redactor oarecare de suplement literar de pe vremuri tocmit să fie literat cu săptămâna ori chiar cu ceasul?... O venerabilă dogmă de estetică narativă poruncește povestitorului să gonească cât poate spre culminație și concluzie; restul trebuie răfuit cât mai scurt. Dar cetitorul *literar* de astăzi cere, din contra, ca întreaga țesătură să fie din impresii de valoare proprie, inegală numai în distribuirea lor cantitativă; după cum ascultătorul *muzical* de astăzi nu suportă așa-numitele „dezvoltări“ fabricate prin umpluturi grăbite, nici „acompaniamente“ în manieră ghitaristică. Caragiale a expediat epizodul *secundum artem*[1] în stil de reportaj.

---

* Aparteurile.

Este lucru de însemnat că, la Eminescu, chiar articolul de gazetă a rămas curat de jargonul jurnalistic al vremii; la Caragiale efectele acestui jargon au pătruns până în producția propriu-zis literară. Vorbirea aceea, prostește franțuzită de nesfârșiți licențiați în drept, era acum jumătate de veac o putere de care un Eminescu, cu lecturile lui excepțional de variate și de intense, abia putea să scape. Și apoi el era om de singurătate, absorbit în reflecție și visare; Caragiale avea sociabilitatea excesivă a meridionalului: vorbirea lui este în total mult mai tipică decât a celuilalt și se supunea doar exclusiv idealului clasicist al corectitudinii absolute.

În *Păcat*, neologismul gazetăresc și avocățesc face tot felul de pete dizgrațioase și absurde în povestire. „... Ce face atâta *senzație?...* A făcut o nepomenită *senzație* popa... Mitu în hainele nouă a făcut *senzație... Succesul colosal și spontaneu* n-a *afectat...* Când scăpat cu totul de *vermină* l-au îmbrăcat în mintean... Popa a făcut o *elocventă apărare a cauzei* sale... Cuvântul *oratorului câștigase* pe *asistenți... Tonul magistral* și *sever* trebuia să *răstoarne impresia* ce preotul *obținuse cu elocvența-i sentimentală...* Popa înțelese că *inspirația* nu trebuie căutată departe...“ Aceste intervenții ale povestitorului, cu intenție interpretativă, uneori ironică, pline de exces neologistic, vin ca o grotescă parodie pe fondul serios și rural al povestirii. Aceeași subiectivitate verbală, naivă și indiscretă alterează tonul povestirii și în *Făclia de Paște.* Evident, scriitorul amestecă povestirea propriu-zisă cu reportajul. Efectele aceste ale stilului de jurnal au fost atât de tari, încât până și în *Kir Ianulea,* unul din cele din urmă și mai mature produse ale artei lui Caragiale, ori în fragmentul de poveste care-i ultima bucată rămasă de la dânsul (amândouă lucrări de hotărâtă intenție arhaică și populară), te lovești încă de modernisme enorme ca: „(daruri) *prețioase“, „credit“, „cazarmă“,* „(mă gândesc) la *viitorul meu“,* „(cât îți sunt de) *recunoscător“,* sau chiar un franțuzism patent ca acesta: „împărații și-au ridicat glasurile lor împotriva apucăturii lui Roșu-împărat, *în care vedeau* o amenințare primejdioasă pentru *siguranța* lor“.

De la procedări din vechi consacrate îi vine, cred, lui Caragiale ideea rudimentară de a agrementa povestirea cu polemice și alte suplimente artificioase, cum este pagina de ironii în care sunt așa de inutil plăzmuiți și dispuși cei doi studenți în *Făclia de Paște;* ori, în *Păcat,* epizoadele satirice cu desăvârșire parazitare, cu judecătorul mituit de popă și polițaiul care fură punga popii căzut în leșin, sau parodia (minunată în ea însăși) aninată la sfârșitul schiței *Două loturi.*

Apucătura generală de a însemna prea gros intențiile și concluziile, de a construi uneori prea logic și a da tablourilor o geometrie prea vizibilă – toate aceste îmi par să fie roade ale aceleiași îndărătnice plecări către o veche estetică naiv didactică.

Gândindu-mă la aceste negativități am scris adineaori că publicul nu-i singur vinovat dacă arta lui Caragiale este astăzi învechită. Trebuie luat seama numai că publicul care simte aceste detalii urâte ale operei este altul, și mult mai redus decât acel despre al cărui modernism am vorbit acolo. Singur acestui public redus se adresează cele ce voi spune de aici înainte.

*

„Simt enorm și văd monstruos“, zice Caragiale în chip de concluzie, după ce descrie exasperarea nervoasă a nopții în *Grand-Hôtel Victoria Română.* Bucata întreagă are caracter hotărât de reminiscență acută, și cine a cunoscut artistul se oprește la cuvintele de mai sus ca la un deosebit semnal: ele nu sunt numai o formulă ocazională, ci rezumă un temperament și lămuresc o metodă artistică. În general, acest om simțea enorm; aparatul său psihic era oricând gata să interpreteze excesiv. Toată producția lui mărturisește această pornire. În grav ori în ridicul, construcțiile lui poartă semn de fundamentală violență. Orice caracter al lui este un exces, orice situație o culminație. Maniile verbale ale persoanelor nu sunt decât una din particularitățile tipice ale sistemului său natural. Astfel dispus și îndreptat cu deosebire spre comic, talentul lui a fost inevitabil consacrat caricaturii. Când a vrut să arate cu un exemplu mecanismul artistic, Caragiale numaidecât s-a dus cu gândul la metoda specific caricaturistă, și a descris pe ștrengarul care reduce pe domnul profesor la nasul și la rigla lui, făcându-le atât de comice, cum niciodată n-au putut fi în impresia directă.

Să constați că o lucrare care poartă cu enormă evidență pecetea geniului caricaturist – exagerează, este fără îndoială de prisos. De aceea probabil nimic nu se obiectează mai des acestui artist decât că exagerează. O caricatură poate fi desigur greșită, atunci când autorul agață figurii detalii străine caracterului ei autentic, falșificând imaginea prin sporuri parazitare – cum s-a întâmplat cu republicanismul Miței, pe care-l tot constată cu neostenită satisfacție publicul critic. Dar trebuie o deosebită slăbiciune de atenție pentru ca să tot descoperi, în general, că o caricatură exagerează impresiile normale.

Cine nu primește că arta de care vorbim este esențial caricaturală, poate întreba, din principiu, „dacă unele situații și expresii nu sunt exagerate din punct de vedere al chiar realității pe care vor să o reproducă“, ori să regrete „lipsa aproape desăvârșită a părților mai bune ale naturii omenești“. Dar este mai întâi de întrebat dacă opera aceasta vrea să *reproducă o realitate.* Fiindcă cele ce am spus implică un răspuns negativ – caricatura nu *reproduce* realități, ci le supune la un maximum de stilizare – obiecțiile lui Maiorescu citate aici pierd orice înțeles.

Dar, în privința raportului construcțiilor artistice cu „realitatea“, au spus alții, vorbind de Caragiale, lucruri care mi se par cu deosebire stranii. Gherea „constata“ următorul neajuns al *Nopții furtunoase*: „analiza psihică a tipurilor nu-i destul de adâncă... Adâncile mișcări sufletești care caracterizează mai ales pe om, ori lipsesc, ori sunt făcute cu mai puțină măiestrie decât caracterizarea tipului exterior“. Nici în *Scrisoarea pierdută*, adaugă Gherea, „analiza sufletească a eroilor nu-i destul de adâncă“. Purtat, cum cred, de aceeași psihologie optimist umanitară, Ibrăileanu întrece, pare că, pe Gherea, când întreabă: „Oare Miticii, Georgeștii, Protopopeștii n-au nimic omenesc în ei?“

Nu-mi pot închipui cum vedea Gherea, în fantazia lui, pe Zița, pe Dandanache, pe Catindatul, ori pe cine vreți, „adânciți“ prin analiză psihică; și deloc nu pot înțelege până unde și cum vrea Ibrăileanu să fi fost întinse biografiile figurilor din care și-a construit Caragiale tablourile. Mă gândesc dacă amândoi acești interpreți sociologi, în argumentarea lor, admit că acele figuri „adâncite“ și complectate după dorința criticii urmează să fie întrebuințate de *același* artist, în *aceleași* funcțiuni estetice? Dar așa ceva nu se poate. Dacă adâncești psihicul lui Spiridon sau al Didinei, și cercetezi cu largă simpatie umanitară faptele și întâmplările doamnei Mița Georgescu în afară de excursiunea de la Sinaia, suprimi piesa, schița și pe artistul Caragiale, și imaginezi altceva în loc.

Ce? Tot așa ai putea să întrebi ce mutră or face în biserică sau pe patul de moarte țăranul acesta care varsă după beție, în tabloul olandez pe care-l am acum dinaintea ochilor, sau lansquenetul care, în gravura de alături, turbură din toată inima fustele unei burgeze vesele. În evul mediu se zugrăvea uneori în același cadru o figură în situații diverse, după vârstă, ocupații și atitudini; poate că procedarea aceasta răspunde consecvent cerințelor de artă instructivă și moralizatoare care se ascund în obiecțiile cu aparență psihologică ale celor doi literați cu care mă cert aici. Perspectiva deschisă de asemenea postulate este haotică, cum neapărat trebuie să se întâmple când încerci să compari un lucru empiric determinat – aici: opera în toate detaliile pozitive ale structurii sale – cu ceea ce acest lucru *nu* este. Întreprinderea e fără capăt posibil. De la saloanele arhisentimentalului Diderot până mai deunăzi, era obicinuit să imaginezi, duios ori patetic, biografia figurilor, să dezvolți considerații istorice și poetice asupra peisajelor. Cu cât s-au deprins oamenii a deosebi mai limpede arta și impresia specific estetică de alte complexe psihice, cu atât s-a văzut mai clar caracterul rudimentar și bogat în confuzie al acestor exerciții moralo-literare.

Negreșit, orice scriere este un pretext nesecat de asociații: cele câteva mii de cuvinte care o formează le poate fiecare cetitor întrebuința astfel. Cuvintele sunt niște imperative pe care, cu înțelegerea și fantazia lui, fiecare le execută divers. Exploatarea unui produs artistic ca izvor pentru istoria socială este nediscutabil legitimă. Dar pentru buna reușită însăși a unei asemenea întrebuințări istorice, trebuie mai întâi determinată structura specifică a lucrării și, din aceasta, felul de obligații intelectuale contractate de artist prin sistemul de forme pe care ni-l oferă.

Se pare că în fața operelor de artă asociațiile cele mai lăturalnice năvălesc cu o grabă singulară, ca și cum mintea caută cu toată puterea pretexte pentru a scăpa de atitudinea specific estetică. Valorile estetice sunt cele din urmă diferențiate în conștiința civilizată; această diferențiere este adesea nestabilă, și arta-i lesne confundată cu tot felul de pretinse rude ale ei.

*

Caricatura în opera lui Caragiale este îndeobște eminent amuzantă. Caragiale a fost un demon al veseliei. Gherea pare să fi simțit aceasta, când îl acuza că râde cu poftă. Se înțelege că acest neobosit moralist pornește de aici numaidecât un plan pentru un Caragiale cum ar fi trebuit să fie: să simtă amărăciune, să se revolte, să râdă cu adâncă seriozitate; și arată că acest autor a fost cum nu trebuia să fie, pentru că n-avea „idealul trebuincios“. Gherea era foarte tânăr când gândea acestea; în anii lui de plină maturitate se liberase desigur de multe din ortodoxismele inutile și naive ale tinereții. Dar citatul din urmă ilustrează strălucit efectele ciudate ale interpretării literare prin asociații absolut moralistice, și trebuia să-l adaog celorlalte pentru completarea scurtului meu referat asupra acestei metode. Și aici discipolul ajunge mult mai departe decât învățătorul: din toată producția lui Caragiale, Ibrăileanu scoate cu hotărâre informația că scriitorul trebuie să fi fost un om foarte rău, nesimțitor chiar la drăgălășeniile neastâmpărate ale celor mai inocenți copii, și că prigonea chiar cățeii când îi bănuia că nu țin, prin educație și din tot sufletul, de partidul conservator.

Astăzi, în fața operei isprăvite, doar spirite prea zelos politice mai percheziționează poate după intenții de partid. Raoul și „le Général Grégorachko“, Gudurăii, Edgar Bostandaki, Stasache Panaitopolu și tot neamul nu sunt însemnați prin culoare de partid; doar despre cele două grupe de la început aș zice că sunt conservatoare. Dar avea culoare de partid Guvidi, contemporanul lui Zibal și al popei Niță? Și de unde-i sigur că partidul cucoanei Joițichii nu-i conservator? Agamiță cel puțin este categoric „rumânu imparțial!“; și-i lucru însemnat că acest triumfător cumulează superior calitățile lui Cațavencu cu ale lui Farfuride. Dandanache este o concluzie de geniu. Caragiale povestea adesea în ce trudă de nedumerire îl ținuse lungă vreme contrastul dintre cele două eminențe: Farfuride-Cațavencu, și ce violentă satisfacție l-a cuprins când i-a izbucnit în minte soluția strălucitoare a figurii culminante.

Să lăsăm dar partidele: „materialul este al națiunii!“

„Națiunea“ nu-i poporul românesc, ci acea societate orășenească care se afirma purtătoare a unei conștiințe de cultură nouă, indiferent de calitatea ei rudimentară ori nu. Această națiune este de caracter hotărât meridional, și prin aceasta ea a fost un excelent stimul pentru instinctul caricaturist și verva veselă a lui Caragiale. Între apucătura artistului și caracterele cele mai vădite ale societății în care a lucrat s-a stabilit o fericită colaborare. Vioiciunea sudică este un reactiv energic, care face să apară ridiculele în forme cu deosebire tari. Prostia care stă latentă într-o masă umană nordică, flegmatică, tăcută, se degajează viu și colorat în focul exuberanței meridionale. Orice român care a trăit mai lungă vreme în mijlocul vreunui neam nordic a trebuit să constate această deosebire. Într-o societate meridională atenția îți este numaidecât lovită de numărul mutrelor excesiv accentuate, la psihic, în atitudini și costum, mutre care neapărat provoacă intenția caricaturistă. Vanitatea, puternic manifestată la toți sudicii, a fost, și este încă, la noi, considerabil sporită prin accelerarea anormală a strămutării indivizilor dintr-o sferă socială într-alta prea depărtată. Și trebuie amintit că asemenea strămutări n-au fost numai înăuntrul societății, ci această societate, în total, a făcut saltul violent, lumea aceasta în întregul ei a trebuit să fie o parvenită față de cultura europeană spre care a fost în scurt aruncată. Când Cațavencu țipă: „Nu voi să știu de Europa; eu știu numai de România mea“ – el nu aruncă numai o hiperbolă demagogic-patriotică, ci rezumă, grosolan dar adevărat, stări sentimentale care circulau, mai bine ori mai slab ascunse, prin sufletele multor bărbați eminenți ai țării, indiferent de cultura saŭ culoarea lor politică. Cu atât mai iritată trebuia să fie vanitatea socială și națională, cu atât mai bogată recolta de comic în lumea aceasta silită la adaptări multiple și repezi, expusă prin urmare la toate stângăciile fatale acestor adaptări.

Din materialul acesta, pregătit cum era de necesitățile istorice, s-au impus cu deosebire geniului caricaturist acele care natural erau mai gros accentuate. Potrivit predilecțiilor sale pentru vechi metode dramatice ori narative, Caragiale a dat adeseori figurilor lui mecanism de marionete, dar excepționala lui capacitate de observare le-a făcut să fie păpuși de caracter, dotate, printr-o strictă îngrijire artistică, cu o minunată putere de exactă evocare. Comicul acestor figuri este eminent vesel. Și în această privință temperamentul artistului a fost special favorizat de anume calități ale modelelor.

Lumea aceasta, de care se îngrozesc atâta judecătorii moralicești ai lui Caragiale, îmi pare mie că se deosebește printr-o vastă lipsă de perversitate. Vorbesc de modelele reale, nu de preparatele artistului. În societatea nouă românească ticăloșiile de orice fel poartă aproape constant semnul inocenței; acești oameni fac rău fără să păcătuiască. Perversitatea, viciul adevărat și tragic nu sunt cu putință decât acolo unde, printr-o îndelungată și profundă constrângere morală și religioasă, s-au putut forma acele duplicități și conflicte din care se naște conștiința complicată a binelui și răului moral. O lume care să fie mai ignorantă în această știință decât lumea în mijlocul căreia a creat artistul Caragiale ar fi, cred, greu de găsit în tot cuprinsul societăților istorice. Acești români orășeni îmi par deopotrivă de candizi, în bine ori în rău. De aceea teatrul nordic, poate cel mai specific extract artistic din torturile intime întreținute prin veacuri de confesionalul catolic și apoi de morala protestantă, se prezintă obișnuit cu o esențială și uneori grotescă falsitate pe scena românească, în jocul candizilor noștri actori; pentru dânșii cuprinsele sufletești pe care se bazează acel teatru nu pot să fie decât o cimilitură indiferentă.

Așa pot înțelege de ce figurile lui Caragiale sunt atât de radical amuzante, și că acest artist atât de sigur s-a ferit să „adâncească“ psihologia persoanelor după formele luate de aiurea.

*

Un sentimentalism gros umfla literatura care se fabrica în jurul lui Caragiale. În câteva parodii, care ar putea servi minunat pentru educația stilistică în școli, maestrul caricaturist a preparat și demonstrat această manieră cu luminoasă exactitate. De două secole sentimentalismul este baza cea mai comună a esteticii majoritare. Acum în urmă am avut operete umanitare, cu greve și conflicte de interesantă psihologie, care procură micilor reporteri și voiajorilor de comerț momente de neuitată înălțare sufletească. Dar metoda sentimentală are efecte mult mai subtile, care se strecoară în producția artistică sub forme variate, nu totdeauna ușor de identificat.

Este o constatare de tot comună că în special oameni de cel mai aspru practicism, de la directorul de bancă, cu eleganța lui mai mult ori mai puțin autentică, până la cârciumarul proaspăt milionar, adoră cu absolută necesitate romanța, cromolitografia și drama, adică filmul pe motivele cele mai generoase, cu figurile cele mai trandafirii posibile. Originea istorică sau motivele psihologice ale fenomenului nu mă interesează acum; n-am nevoie de asemenea elemente pentru ca să constat următorul efect: afirmarea gusturilor sentimentale este un mijloc simplu și popular, pentru a prezenta celorlalți o idee foarte favorabilă despre propria ta persoană. Acest mijloc servește deopotrivă autorilor și consumatorilor literaturii corespunzătoare. De aceea este cu deosebire imprudent pentru un producător de artă să renunțe cu totul la ingrediente sentimentale. Primejdia este atât de mare, încât chiar un admirator adevărat și priceput l-a declarat pe Caragiale om rău; și faptul s-a întâmplat în cuprinsul unei serioase analize istorice. Ce fel se judecă în sfere profane, și din ce în ce mai profane, se poate închipui îndată și ușor constata. Prin eliminarea sentimentalismului, Caragiale și-a asigurat un capitol solid de antipatie, uneori declarată, mai adesea mascată; și câteodată e o distractivă operație să surprinzi varietățile acestei antipatii.

Povestea lui Cănuță, catastrofa casierului Anghelache, tabloul de cârciumă în *Ultima emisiune* îmi par cele mai categorice cazuri în care se poate vedea felul cum se păzește Caragiale, cu simțul lui artistic ferm și curat, de orice abatere sentimentală, tocmai în situații pe care debitanții de literatură generoasă le-ar năclăi inevitabil în siropuri de cofetărie suburbană.

Întâmplările băiatului Cănuță sunt triste și amare, inima bunicăi este firește plină de duioasă durere pentru nepotul care, tocmai în noaptea când împlinește treisprezece ani, bătut și degerat, plânge pe marginea lăzii și se șterge cu căciula la ochi; sfârșitul lui nenea Anghelache este o tragedie stranie și exasperantă, iar grupul cerșetorilor, atât de semnificativ împlinit cu apariția popei, el însuși un tip deosebit de cerșetor al orașelor noastre, este o cadră strâns umplută cu mizerie concentrată. Toate aceste „subiecte“ sunt o colecție aleasă de pretexte pentru dezvoltări duioase și comentarii emoționate; cu atât mai tare se vede, în tratarea pe care le-a dat-o Caragiale, respectul strict și consecvent, simțul delicat al artistului pentru obligațiile pe care le-a luat față de atenția și fantazia cetitorului.

Aceste obligații autorul le execută de obicei dramatic și pitoresc, două elemente care, împreună cu fundamentala lui pornire caricaturistă, formează temelia metodei sale artistice. Actul al treilea din *Scrisoarea pierdută* Caragiale îl condamna ca o greșeală ce, de hatârul pitorescului, strică mersul dramei pure, judecată unde se arată iarăși respectul vechi al omului către dogma clasicistă, care prescrie drame geometrice cu accelerare absolută a intrigii. Dar asemenea simpatii teoretice sunt fără putere față cu necesitățile interne ale talentului, ca și față cu cele istorice. De două secole aproape așa-numitul pitoresc a ajuns din ce în ce mai constitutiv în toată arta; iar Caragiale prin natură a fost condamnat la observarea detaliului plastic. Și apoi, el vedea scenic, prin urmare cu atât mai inevitabil plastic, fiindcă acea viziune a lui era doar modernă, și nu clasicistă, cu voia, ori fără voia lui. Dovezi imediat izbitoare despre această vedere plastic scenică: afacerea cu spițerul povestită de Iordache, raportul lui Ghiță despre întrunirea de la Cațavencu, întâmplarea lui Jupân Dumitrache cu amploaiatul Rică – toate mărturisesc o insistență pitorească, ce nu pare comună în teatru. Trebuința însăși de a începe dezvoltarea dramatică prin asemenea concentrare de relief și culoare narativă este simptomatică: Caragiale construia natural din valori perceptuale, ca tip eminent estetic.

Cu vremea, relieful și culoarea s-au accentuat tot mai mult în arta povestitorului. Dezvoltarea aceasta este cu deosebire vizibilă în paginile de poveste, cele din urmă rămase de la dânsul: aici numai tonul exterior este întrucâtva acel obișnuit în poveștile populare, iar structura schematică esențială stilului acestora este înlocuită cu detalii de roman istoric și fantastic. Mai puțin accentuată, dar tot atât de incontestabilă se arată procedarea plastic scenică chiar în *Povestea* mai veche a celor trei feciori de împărat îndrăgostiți de sora lor de suflet: dar în această scurtă istorie interesează mult mai tare tonul humoristic cu care e înveselit motivul popular.

Fără îndoială, humorul primează ca mijloc pentru a fixa și menține distanța estetică. Metoda apare clar în felul cum se așază și se îmbină amănuntele posomorâte ori jalnice în schema aproape caricaturală a soartei și caracterului lui Cănuță. Mai complexă este procedarea în cazul lui nenea Anghelache. Orice eventuale pretexte de sentimentalități sunt prevenite și oprite între violențele atât de judicioase ale casierului, care de la început dau întregului tablou un ton definitiv serios și bărbătesc, și apariția, în chiar inima dramei, a camaradului înțepenit pe scaunul cafenelei în paroxismul beției, amestecând maniac zahărul în ceașca cu cafea. Prin această figură de diversiune se oprește cu măiastră băgare de seamă orice orientare unilaterală a interesului, și atenția este fixată în echilibrul specific contemplativ.

Deosebit între toate compozițiile acestui artist este acordul de tonuri poetice și fantastice cu un comic prin excelență ștrengăresc în *Calul Dracului*. Aici contrastele, gradațiile, modulările sunt de o virtuozitate unică, chiar la acest devotat al îngrijirii artistice. În liniștea somnoroasă a tabloului de seară se pornește dialogul viu în care fiecare replică este esență de exactitate humoristică. Baba e mai întâi iscoditoare și plină de atenție maternă către băiatul drumeț. Printr-o schimbare diabolic surprinzătoare a tonului, scena se face grotesc erotică. Trecerea între aceste accente așa de violent opuse este superior realizată prin scena cu somnul băiatului: cu mâna blândă și curioasă baba descopere unul după altul atributele de satir tânăr ale adormitului. Apoi, nouă schimbare de ton și perspectivă; baba se preface în zână; perechea batjocoritor grotescă face loc unui grup erotic în toată strălucirea prestigioasă a tinereții. La urmă, cântecul babei cerșetoare iar începe; dar acum, după ce s-au dezvelit comorile și farmecele sale diavolești, milogeala ei peltică are o surprinzătoare și misterioasă rezonanță: la început simplu humoristică, figura se arată acum într-un acord în care răsună cu straniu farmec amintirea frumuseților ei fantastice, închisă în comicăria vicleană de la început. Motivul acesta a fost tratat de Gogol într-o poveste foarte lungă. Comparațiile literare sunt adesea o proastă și stearpă ocupație; pentru *Calul Dracului* povestirea lui Gogol ar putea cel puțin să arate complet și elementar cum se manifestă în stilul narativ un talent fundamental dramatic ca al lui Caragiale, și că Gogol este probabil unul din cei mai înceți povestitori între acei ce mai pot fi citiți fără prea mare nerăbdare.

Forma vorbirii în Caragiale este cu deosebire dictată de orientarea dramatică a fanteziei sale: scurtimea lui mult citată, cu replicele indicate adesea numai prin pauze, exclamații ori întrebări acumulate, este rezultatul exasperat al unei viziuni interne extrem de vii. Artistul nu știe cum să scape de vorbă, ca să-și arate cât mai direct figurile care debordează încetineala și uscăciunea abstractă a cuvântului.

Născută din astfel de porniri și formată cu acest sistem de procedări estetice, care toate se îndreaptă spre detaliu concret și sunt menite să ajungă la relief și culoare, opera aceasta trebuia să fie esențial variată. Nici pentru comedii nu mi se pare dreaptă observația lui Maiorescu, care vorbește de „oarecare monotonie“ a figurilor. Numai dacă ridici aparențele vii la definiții și scheme, și constați, de exemplu, că în toate trei piesele se găsește aceeași treime: bărbat-soție-amant, poți vorbi de monotonie. În felul acesta însă toată arta se poate monotoniza în câteva duzini de figuri și situații. Este o greșeală tipic filozofică, cu care ne întâlnim aici, ca și în lauda adusă de același critic filozof *Făcliei de Paște*, când scrie că Zibal nu-i un ovrei oarecare, ci *ovreimea*, și afirmă energic că aici stă valoarea estetică a figurii. Este explicabil ca filozoful să simtă o deosebită satisfacție când poate clasa impresiile după specii; dar a scoate din acest sentiment, propriu unui anume tip intelectual, norme estetice generale arată numai perplexitatea spiritului abstract față de iraționalul specific formelor autentic estetice, care nu se nasc din definiții, nu tind la concluzii, n-au nici un înțeles conceptual.

*

În proiectul de comedie rămas de la Caragiale se află schițată o persoană foarte elegantă, care se numește *Pulchérie*. Este, ce-i dreptul, fiica lui Chiriac, fostul tejghetar al lui Dumitrache Titircă – dar: automobil, Riviera, rallie-papiers, garden-parties...

Cu iertarea cetitorului, adaog eu la notele date de autor încă una: judecând că de un sfert de secol societatea bucureșteană este compact formată din cunoscători hotărâți și consumatori febrili de pictură, pot fi sigur că acea persoană adoră și cumpără tablouri fără preget. Mai ales ea negreșit trebuie să știe, fiindcă de atâtea ori a cetit în franțuzește că tablourile olandeze sunt opere de artă superioare, oricât de triviale ori brutale ar fi motivele în aceste lucrări, a căror valoare este, de altfel, definitiv garantată prin prețul lor pe piața lumii. În sfârșit, această damă cunoaște perfect principiul că adevărata putere a talentului artistic se arată tocmai prin aceea că învinge și domină orice subiect. Cu nici un chip însă nu cred că am putea-o îndupleca să aplice aceste idei estetice largi lucrărilor lui Caragiale; un resort tainic și delicat o oprește strict să strămute principiul de la Amsterdamul secolului al XVII-lea la Bucureștiul de la anii 1880 și următorii.

Persoane mai puțin cultivate decât Pulchérie refuză total să numească estetică o imagine oarecare, literară ori figurativă, dacă nu închipuiește siluete de o anumită eleganță; pentru aceste persoane, estetic, neapărat, însemnează: binecrescut, ori cuvântul n-are nici un înțeles. Vizualitatea și-o cultivă zelos această clasă de oameni cu numere din *Femina* și din *La vie au grand air*. Asemenea public este, dacă se poate, și mai neînduplecat decât Pulchérie, față cu tardivitățile lui Caragiale. Rămân dar să se bucure, în chip demn și adecvat, de operele acestuia, numai acei ce din adâncă pornire naturală le vor aplica principiul pe care fiica lui Chiriac îl cunoaște bine din franțuzește, dar numai cu exclusivă aplicație la maiștrii olandeji. Pentru un autor român aceasta înseamnă dezastru absolut.

POEZIE FILOZOFICĂ

Cu puține ceasuri înainte de a muri, regretatul Panait Cerna, poetul, îmi repeta amărât vorba aceasta a lui Titu Maiorescu: *in der Poesie ist der Gedanke ein verfluchtes Ding*[2]...

Familiară și sentențioasă, fraza nemțească o auzise el odinioară sunând indulgent și rece, ca o sentință ce-i era cu totul neașteptată; și în luciditatea exagerată a frigurilor celor din urmă Cerna și-o amintea, chinuit încă de neastâmpărul surprinderii amare care-l lovise cu ani în urmă – o impresie ce părea că niciodată nu încetase de a-i fi actuală.

A fost o întâmplare lamentabilă și ciudată.

Cerna ieșise în lume, cu versurile lui entuziaste și oneste, într-o vreme de mare fierbere culturală, când oameni și grupuri literare se băteau cu o aprindere în care se reînnoiau timpii celui dintâi și celui mai simplu naționalism literar român. Trebuiau glorii literare nouă și mari, cu orice preț. Atunci manifestări de talente cât de puțin convenabile erau înălțate hiperbolic la rang de fenomene epocale; critici și școli se sfădeau de la descoperirea lor, sau își făceau din ele arme pentru vajnicele lor emulații onorabile dar pătimașe.

S-ar părea că, o clipă, însuși minunat cumpănitul Maiorescu a greșit la fel, deși nu în aceeași măsură ca ceilalți, în privința lui Cerna. Peste puțin, agerul și recele om a trebuit să se regăsească pe sine, și atunci, neapărat, de la el a venit vorba care trebuia: *in der Poesie ist der Gedanke ein verfluchtes Ding!*... Aceasta desigur însemnează nu doar că gândirea abstractă nu poate fi, ca și orice alt cuprins intelectual, material de artă literară, ci numai că felul acela de gândire ajunge mai lesne tiranic decât un altul, și imperios dă la o parte arta, socotind că o înalță deosebit prin prestigiul pompos al filozofiei sau al religiei.

În Germania, Cerna găsise o hrană hipertrofiantă pentru această prejudecată a unei estetice specific neartistice. Literatura clasică și postclasică a nemților e îmbibată de „poezie“ filozofică, și asupra acestui soi de poezie ei au și teoretizat din belșug. „*Gedankenlyrik*“ e termenul în care se rezumă simptomatic această predilecție sau slăbiciune literară; cuvântul și ideea au dat titlu și cuprins tezei de doctor a lui Cerna. De multe ori mi se plângea el că studiile acestea îl abăteau de la *poezie* până la complectă izolare de dânsa. Cred mai degrabă că desfacerea lui de poezie era un proces fatal. Poezia lui nu fusese decât produsul acelui frecvent entuziasm tineresc din care se nasc atâtea diletantisme serioase, ce nu se pot rezolva decât în decepții. Tristețile și neliniștile lui nu erau decât semnul unei dezorganizări care începea atunci să i se deslușească. O împrejurare agravantă pentru acest țăran, atât de deștept, inimos și curat la suflet, a fost că vanitățile curioase, de altfel naive și ele, ale unor târgoveți în ceartă mare pe glorie culturală, l-au cufundat cu exagerare în acea tinerească amăgire.

*

Poezia filozofică reprezintă încă pentru mulți cărturari, îndeosebi pentru oamenii de școală, valoarea literară cea mai înaltă. Acest fel de poezie este serios, și superior instructiv; și foarte mulți profani de tot felul sunt totdeauna gata să profeseze, când vine vorba de literatură, evlavia filozofică a oamenilor de școală. Fără îndoială, nu mai sunt numeroși cei în stare să preconizeze agricultură sau zootehnie în versuri și cu stil figurat; însă nici acest gust chiar nu a pierit până în zilele noastre.

În 1915 s-a premiat nu știu cu ce premiu un poem al fiziologului Charles Richet în onoarea lui Pasteur, și acolo se găsește poezie de felul acesta:

„Comme un fauve assoupli sous la main du dompteur,
„Le microbe féroce obéit à Pasteur.
O nature, o splendeur! Il protège, il vaccine:
Ce mal, c'est le charbon, et ses causes: un bacille".

Acestea sunt totuși rarități, sau rămân tăinuite, ca opuri literare ale medicilor, inginerilor sau magistraților trecuți la pensie, prin arhivele ateneelor de provincie.

În vremurile vechi de tot ale culturii europene, pe când încă nu se lămurise domeniile vieții intelectuale, își scriau oamenii filozofia, adică știința lor de pe atunci, în versuri. Dar acea filozofie era în bună parte mitologică; stilul ei era esențial și natural poetic, pentru că gândirea de-abia căuta să se desfacă de imagine. Încă de pe vremea lui Aristotel însă această stare de lucruri trebuie să fi fost, pentru unii oameni învățați cel puțin, de mult trecută. Filozoful acesta, unul din întemeietorii științei și creator al propriului stil științific, critica astfel confuzia pe care o făceau profanii în întrebuințarea cuvântului *poet*: „adevărat că pe acei ce tratează în versuri vreo parte din medicină sau din fizică lumea îi numește poeți; dar Homer și Empedocles nu au nimic comun decât versificația; de aceea e drept să-l numim pe cel dintâi poet, pe al doilea naturalist mai degrabă decât poet". Iar patru secole mai târziu, Plutarh refuză poemului filozofic al lui Parmenides calitatea poetică, fiindcă, zice el, poezie fără „mituri" nu se poate. Și „mituri" traducem astăzi potrivit cu „imagini". Însă didactismul literar nu a încetat atunci; departe de asta!

Clericii din evul mediu, umaniștii și neoclasicismul din veacurile următoare Renașterii au fost stăpâniți de ideea că poezia este un fel de știință – o disciplină

academică și un meșteșug cărturăresc. Pentru toate acele vremi poezia didactică era un gen literar de o calitate superioară, mai cu seamă dacă era scrisă în latinește.

Romantismul a răsturnat multe din credințele neoclasice, însă pe poet l-a proclamat profet și mag; și prin aceasta el a dat numai o formulă nouă didactismului moștenit din vechi.

Parnasienii și naturaliștii, îmbătați de splendoarea științelor în secolul XIX, au primit în estetica lor dogma „adevărului", a rigorii științifice; s-au socotit adică magi științifici, și unii dintre dânșii au înțepenit într-o atitudine solemnă de luminători ai maselor, de umanitari pozitiviști, încarnare nouă și curioasă a clericilor cărturari de altădată; deși pe de altă parte și parnasienii și naturaliștii chiar pregăteau energic emanciparea artei de toate vechile ei tutele. Încă nu demult, searbădul duhovnic al saloanelor pariziene de acum patruzeci de ani, Paul Bourget, care cumula o estetică de *coiffeur*-confident cu una de profesor de psihologie, judeca poezia cu filozofică asprime: „în fața poeților, a celor mai tineri dintre ei chiar, se pune întrebarea: cum judecă ei oare viața? ce soluție aduc problemei despre menirea noastră în lume? Despre acestea poeții trebuie să aibă o idee. Ceea ce mă irită, la Hugo și la Gautier, e că ei nu văd această idee. N-au o filozofie și, credeți-mă, nimic nu-i adevărat decât filozofia".

Mai stăruitor apăruse didactismul cel nou la J. M. Guyau, literato-filozoful ale cărui voluminoase foiletoane le sorbea tineretul, totodată umanitar și slăvitor de știință, care încarna entuziasmele inevitabile pe la anii 90 ai veacului trecut. Guyau a fost, incomparabil, omul diletanților. Gândirea lui era o gelatină trandafirie: Arta este viața. Arta este iubire, este simpatia universală – Morala este Viața și celelalte – Iubirea este viața, Iubirea este Știința – Iubire, Artă, Viață, totuna, un Tot sublim. Această manieră generoasă de a filozofa plăcea pe atunci la nebunie. Unii dintre noi își mai aduc aminte probabil teza de doctorat în care Jean Jaurès, tribunul dulce și sonor de mai târziu, rezolva cu umanitar avânt problema existenței lumii exterioare, invocând tocmai fericita întâmplare că oamenii se iubesc așa de frumos unii pe alții.

Guyau respinge hotărât poezia care nu vrea să fie decât „un joc de imaginație și de stil", „țesătură strălucită de ficțiuni care n-ar avea nimic a face cu știința și filozofia". O asemenea idee despre poezie „răpește artei orice seriozitate", o face incapabilă „să-și țină rangul în fața științei"... Vorbind așa, el spune tot ce trebuie spus. Nu toți cei ce făceau teoria despre artă au vorbit tot atât de pe față ca Guyau; și încă mai puțin acei care au venit de atunci încoace. Curajul de a evalua arta numai din punct de vedere pedagogic sau civic a slăbit și slăbește continuu în zilele noastre.

De la o vreme, arta nu mai vrea să știe de nici un jug, și toate silințele artiștilor tind fatal să dovedească specificitatea și independența ei față de rudele care au epitropisit-o până deunăzi. Dar cetățenii care fac teorie și critică de artă au rămas, ca de obicei, în urmă; și astăzi, cu o grimasă stângaci îndulcită, își răsucesc ochii spre această valoare nouă, care numai din inutilitate și frumusețe își face prestigiu suficient și propriu. Ei simt, bravii cetățeni, că acum obiecțiile vechi și comode sunt în pericol să apară imediat neinteligente; totuși, inima nu le dă drumul să desfacă arta de „marile probleme ale soartei omului“ (Guyau), de „Adevărurile mari“, în sfârșit, de „seriozitate“; Guyau a făcut faptă binecuvântată spunând cuvântul, pe când alți mulți, cu nedumeririle lor șirete sau naive, încurcă numai lumea, încurcându-se deplorabil și pe dânșii.

În fond, discuțiile și expunerile de principii pe tema artei, așa cum le fac criticii obișnuiți sau alți cetățeni de pe dinafară de artă, sunt adeseori numai niște justificări sau consolări pentru diletanții lipsiți de eleganța judicioasă a renunțării.

Pentru ca ideea salvatoare să nu plutească în indeciziile abstracției și să rămână cumva fără efect, Guyau a dat el singur mostre de poezie serioasă. Și, de ex.: se întreabă cu frumoasă claritate:

„Quel est donc ce caprice étrange, ô ma pensée,
De quitter tout à coup les grands chemins ouverts
Et de venir ainsi, palpitante et froissée,
T'enfermer dans un vers?“

Adevărat: pe filozof îl cuprinde uneori neliniște de poet. Atunci el își pierde seninătatea superbă a savantului, și Guyau pune această constatare în versuri:

„Le savant, lui, n'a point de ces troubles; tranquille,
Ignorant le pouvoir du vers, ce grand charmeur...
Il règne en souverain sur son esprit docile...
Moi, je vous ai perdus et parfois vous regrette,
O calme du savant, sereine liberté“...

... Pentru a da soluție acestui dulce conflict, încheie grațios:

... o Poésie,
Si je m'abandonnais sur ton sein sans retour?“

Iar trecerea de la starea de spirit a savantului la acel „trouble vague et doux“, care pentru Guyau constituie o imediată obligație de a practica poezia, o găsește el, după atâți alții, deci cu o nealterabilă siguranță, în – Iubire:

„... o Poésie,
Une chose ressemble à ta douce harmonie,
Je crois que c'est l'amour“.

Din acest rar tezaur de versuri (*Vers d'un philosophe*, în adevăr), mai dau câteva probe, în ideea că cetitorii de astăzi au pierdut din vedere acest volum foarte instructiv, oricum l-am lua:

„ – Vérité, je voulais être digne de toi!
– Pour pouvoir quelque chose, il faut toujours vouloir
Plus qu'on peut; il faut se leurrer et poursuivre
Ce qu'on n'atteindra pas...
Tout ce qui tombe en moi s'y réfracte, je vois.

Se déformer soudain tout ce que je perçois.
– Vouloir, illusion! aimer, illusion!
Rien d'absolument vrai...
– Le prix d'un but s'accroît des efforts qu'il réclame.
– Chaque progrès, au fond, est un avortement,
Mais l'échec même sert...
– J'étais presque indigné de me sentir si peu
Et de ne pas pouvoir m'enfermer en moi-même.
– Vibrant avec le Tout, que me sert de poursuivre
Ce mot si doux au coeur et si cher: Liberté!
J'en préfère encore un; c'est: Solidarité“.

Însă disprețul pentru „artificial“, pentru „jocul“ frivol cu imagini poate fi lesne o călăuză trădătoare; căci poezia e teren alunecos tocmai pentru oamenii serioși. Când Guyau cade în ispita de a vrea să fie liric sau imaginativ, obține efecte ca aceste:

„Sur une feuille posée
Par la Nuit dans son sommeil,
Une goutte de rosée
Se trouvait loin du soleil“.

Sau:

„Sur un vieux pont nous nous assîmes;
Un ruisseau chantait au-dessous;
Un vent frais balançait les cimes
Des oliviers penchés sur nous“.

Asemenea poezie nu mai e serioasă, ci, cum se zice la noi: păcate de tinerețe. Când un om serios se ceartă cu seriozitatea, rezultatele sunt rătăciri puțin grațioase. Cu această ocazie, se poate vedea, însă, câtă „artificialitate“ trebuie pentru ca omul să fie sigur că nu va face versuri de album, dacă nu și mai rău.

Totuși, pe un om ca Cerna – îl pomenesc iarăși, pentru că e un scriitor cunoscut nouă tuturor, și era om deștept și luminat – ei, pe Cerna îl fermeca prestigiul „poetic“ al lui Guyau. Se-nțelege, nesfârșitele poeme și poezii cu idei ale clasicilor sau neclasicilor nemți, ale blândului matematic Sully – Proudhomme, ale nevinovatei de orice poezie Madame Ackermann îl înfierbântase până la fanatism desăvârșit. Îi era cu neputință să înțeleagă că ideile filozofice, tot atât de puțin ca oricare altele, nu implică nici o superioritate estetică. Moralism, profetism, poezie se amestecau pentru el, ca pentru atâția alții, într-o nebuloasă sublimă și pompos răsunătoare. De aceea se încânta el (și, suflet sincer, se îmbăta desigur pe sine înainte de a se gândi la efect asupra altora) cu:

„Noi preamărim umana-nțelepciune
Și care-i este rodul?
Ce-i moartea? Pentru ce împărățește?
... Ca un artist de-a pururi nemulțumit de sine

De mii de ani natura, în setea de mai bine
... Noi ne-am cuprins de-o flacără curată
Ce niciodată n-are să apuie –
Îmbrățișăm pământul, lumea toată."

....

El nu lua seama că patosul care se presară prin lecții de deschidere, prin eseuri de filozofie populară, ori prin scrisorile de dragoste ale candidatelor și candidaților la licență nu are nimic a face cu ceea ce se poate numi poezia filozofică. Când Eminescu scrie:

„Te-aș blestema pe tine, Zamolxe, dară vai!
De tronul tău se sfarmă blestemul ce visai.
Învață-mă dar vorba de care tu să tremuri,
Semănător de stele și-ncepător de vremuri!"

norodul crede că valoarea superioară a versurilor vine de acolo că poetului i-a dat în gând ideea sublimă despre începuturile lumii; și nicidecum nu simte sonoritatea nouă și rafinată, nici sclipirea izbitoare a imaginii în care se strânge bogăția incomparabilă a impresiilor.

Cosmogonic, comic sau erotic, cuprinsul intelectual nu creează ierarhie estetică. Distihurile filozofice ale lui Schiller sunt un joc hibrid, astăzi și anahronistic, în tendința lui de a reînvia vechea poezie gnomică grecească: sunt desăvârșite nonvalori estetice; iar un superaristofanic Paralipomenon al lui Goethe (Nr. 45, pentru *Walpurgisnacht*), cu neînfrânata lui obscenitate și diavoleștile lui batjocuri, este la locul și în felul său un tablou de o rară, dacă nu unică, desăvârșire în arta literară toată, câtă au făcut-o oamenii de când sunt.

Când a tradus pe *Macbeth*, Schiller a găsit de cuviință să înlocuiască lirismul fantastic din cântecele vrăjitoarelor cu niște explicații morale. Pe Cerna l-am supărat pân' la furie, observându-i că o asemenea falsificare și urâțenie, din bune intenții moralistice, este o grosolănie ce abia s-ar putea ierta unui dascăl strâmt la minte și strâmb la gust.

*

Înțelegem că poezia de cuprins filozofic place cu deosebire Oberlehrerilor, docenților de pretutindeni și altor oameni pe care meseria îi face să se întâlnească cu literatura poetică, cu care altminteri n-au nimic a face. Dascălul de literatură, oricât de modern, întreabă mai întâi dacă poetul are o concepție unitară de viață, și obișnuit rămâne lipit de această întrebare. Se înțelege că poeziile filozofice, unde „concepțiile de viață" se află afișate gata, sunt pentru dascăli un deliciu.

Poezia, ca și toate artele, Dumnezeu știe de ce, are prestigiu cultural, și de aceea irită ambițiile naive ori vanitoase ale diletanților. Astfel, cărturarii vor uneori să fie

și poeți. E frumos, nu știu de ce, când ești om învățat, să fii și poet pe deasupra. Dar cărturarii și filozofii sunt adeseori oameni lipsiți de viață estetică, lipsiți prin urmare și de înțelegere artistică. Ei nu-și dau seama de originea și de calitatea proprie a conștiinței artistice, nici nu-și pot închipui justificarea ei specifică. Și ei sunt acei care întrețin confuzii diletantice în domeniile deosebite ale spiritului.

Fără îndoială, arta didactică și estetica respectivă au o justificare; aceasta o probează însăși durata lor. Însă e simplă dreptate ca acea artă și acea estetică să se declare totdeauna drept ceea ce sunt, și să fie întoarse și închise în ocolul lor, ori de câte ori se năpustesc afară din el.

GENIUL NEPRIHĂNIT

Se tânguiesc iarăși editorii că nu se vând cărțile. Se tânguiesc peste măsura văicărelilor dinadins stereotipate pentru a fi zilnic servite scriitorilor încărcați de manuscris și fometoși de onoare... Eminescu, Vlahuță, Caragiale, marii scriitori în viață nu se desfac decât foarte domol, dacă nu sunt chiar scandalos neglijați pe piață.

Sărăcia, concurența din partea spiritului sportiv, înălțarea generală a voinței în dauna inteligenței – de toate aceste explicații ni s-au ostenit de mult urechile, ni s-a plictisit capul. Sunt înțelese și admise fără rezistență. Criza librărească ne poate însă aduce aminte o altă întrebare, de care nu se pomenește adesea, deși are interesante legături cu chestia cetitului : cât citesc literații de meserie ei singuri, și ce fel de lectură își aleg?

*

Era odată, aici la noi, de șic consacrat, ca literații să citească puțin și pe apucate. Literații în înțeles restrâns, adică poeți, povestitori, autori dramatici. Se ziceau ei pe atunci și „autodidacți“, cu o întrebuințare cam liberă a cuvântului – și aceasta constituia ca un fel de diplomă specială scriitorilor literari. Asta era mai cu seamă pe vremea lui Caragiale-Vlahuță-Delavrancea. Eminescu, în această privință, a fost un izolat, cu dragostea lui aprinsă și serioasă de învățătură.

Cu ajutorul unor sofisme foarte puțin rafinate se imaginase o ireductibilă opoziție între geniul artistic și învățătura sistematică; se pierdea din vedere că autodidactul, în înțelesul cel strict al cuvântului, poate foarte bine să-și dea o astfel de învățătură, dar mai ales se arunca potop de sarcasme în capul titraților cu știință de carte, identificându-i, fără distincție și în frivolă batjocură, cu pedanții stupizi. E de înțeles că insuficiența multor titrați de ai noștri trebuia să irite rău și să provoace toată cruzimea unui Caragiale. Dar reacția aluneca ușor în exagerare, și iritația se avânta în doctrină.

Acele categorisiri ale cărturarilor, ingrediente hotărâtoare ale șicului literaților noștri de pe vremuri, erau desigur luate de aiurea – localizări naționale ale unor confuze idei despre geniul artistic din romantismul francez. Localizările forțau, firește, nota, cu un curaj și, cum se zice, cu o genialitate proprii caracterului juvenil al culturii noastre de pe atunci. Și se ascundea, cred, sub acel dispreț pentru carte, un fel de mândrie națională: românul e deștept, știe, înțelege și imaginează, în spontaneitatea lui focoasă și sprințară, tot ce alții, cu greoaie osteneală, au strâns în cărți, bune doar pentru cei grei de cap.

Fără îndoială, Caragiale înțelegea deplin arta lui Eminescu, și poezia lui o iubea în accese de cea mai ferventă admirație. Totuși, nu rareori l-am auzit zicând: Eminescu era prost. Și am temei să cred că această copilăroasă taxare o provocase ezitările subtile, rezerva și scrupulul pentru nuanțe pe care lectura și reflecția bogată le dezvoltase în spiritul atât de viguros și de adânc al poetului. În schimb, Cerna, vorbind de Eminescu (și socotindu-se desigur continuator perfecționat al acestuia), îmi spunea, cu fanatică și dogmatică aprindere, că arta lui Caragiale e product de „observare și copiare“ ale mărunțișelor vieții, și ca atare esențial inferioară poeziei lirice și – mai ales – celei „de concepție“... Însemn alături cele două necumpănite evaluări, ca să nu înnegresc pe disprețuitorii de carte în dauna celor cam speriați de învățătură. Momentul de copilărie „autodidactă“ a lui Caragiale, și momentul de nerozie academică a lui Cerna formează un superb și instructiv contrast.

*

În realitate, partizanii geniului pur și neprihănit trăiau regimul intelectual al reporterilor mărunței: schimb de idei la cafenea, ziare, și volume de literatură după capriciile librăriei, combinate cu sugestiile prietenilor proaspăt întorși din străinătate.

Este fantastic cu ce abundență, cu cât avânt și, mai ales, cu câtă ușurătate se puneau și se rezolvau, între halbe și ceşti de cafea, probleme din orice știință, tehnică, artă, în scurt din orice meserie ai fi poftit. Un general, ofițer eminent și om de mult duh, îmi povestea că-și făcuse o distracție regulată și savuroasă, provocând pe Delavrancea să vorbească strategie și întreținându-i pornirea cu prefăcută mirare față de originalitatea soluțiilor militare ale marelui orator. Și cred că cine a auzit vreodată pe Caragiale vociferând „știință“ socială, laolaltă cu Stere sau cu Gherea, nu va uita în veci știința și logica atât de amuzante, de stranii și de inocente cu care neastâmpăratul artist îi asalta pe cei doi „muscali“.

*

E hotărât: inspirație lirică nu se scoate din cărți. Totuși, tehnica lirică, a povestirii sau a teatrului, evoluează în formă de tradiție, ca orice altă tehnică și ca orice sistem intelectual. Originalitatea nu se afirmă întreagă decât prin opunere față cu o tradiție, și această opunere trebuie să se facă în cât mai deplină cunoștință de cauză. Nu-mi închipui că poate fi indiferent pentru un artist, oricare i-ar fi capacitățile, să cunoască numai dramaturgia lui Labiche sau numai lirica lui Schiller: producția lui nu poate să nu sufere din faptul că el, cu îndărătnic și ușuratic dispreț pentru „noutăți“, se închide în marginile unei prea sărăcăcioase tradiții.

Spre bătrânețe curiozitatea literară a lui Caragiale crescuse. Despărțirea de cafeneaua bucureșteană îi liberase gustul și răbdarea cetitului. *Kir Ianulea* și poveștile de la sfârșitul vieții nu sunt trepte neglijabile în dezvoltarea acestui talent, ale cărui posibilități erau surprinzătoare și mult mai diverse decât ar fi lăsat să se presupună naivul și suficientul romantism în care-i fusese prinsă tinerețea.

A mijlocit, în sfârșit, și simpla lene, orientală și patriarhală, ca să se adopte și să se practice atât de zelos oroarea de carte, să se exalte fără discreție slava inculturii pure.

Această glorioasă lene ar putea fi încă acceptabilă, dacă poeții – poeții mai ales – n-ar avea atât de des ambiție de gânditori și n-ar râvni să facă poezie „de concepție“, închipuindu-și că aceasta implică superioritate artistică.

E teribil de ingrată încercarea de a face pe un poet „de concepție“ să priceapă cât de neadmisibil banale și fleșcăite sunt „gândurile“ întreținute din filozofia populară a scribilor subalterni din toate țările și vremile, ciugulită la întâmplare prin noutățile librăriei curente sau din schimb de idei la cafenea.

MINULESCU POVESTITOR

„...Când n-ai voie să vorbești decât cu tine însuți, îți pare că ai rămas singur pe lume, că nu ești decât semnul de întrebare al celui care ai fost sau că trăiești într-o lume de surdo-muți, cu care – ceea ce este și mai trist – nu poți comunica nici măcar prin semne... De cele mai multe ori sonoritatea verbală îți încântă auzul, și minciuna cochetează cu adevărul după dispoziția urechii, nu a rațiunii. Liniștea și atitudinea statică însă măresc și mai mult temerea de necunoscut... Zgomotul este mult mai uman decât liniștea... Un concurs înscris te reîntoarce fatal la haosul inform dinainte de creația lumii“ (Ion Minulescu, *Corigent la limba română,* București, „Cultura națională“, pag. 101–102). Practica literară confirmă deplin psihologia și estetica implicată în această mărturisire. Povestirea lui Minulescu este vorbită. Între felul cum vorbește *omul,* și metoda după care își scrie istorisirile *artistul* Minulescu nu intervin atitudini, nici de paradă, nici de atelier. Prin înconjurul unor lungi și solide exerciții cu sonoritățile și cu substanța poetică a cuvintelor, acest scriitor a ajuns, cum se zice, să scrie cum vorbește. Abundența comparațiilor apare pe alocuri prea puțin controlată, totuși, comparația ca procedeu general corespunde aici unei trebuințe normale și constante de a-și face gândirea palpabilă continuu. Astfel, în total, față de cetitori vorbirea lui Minulescu nu-i alta decât vorbirea lui cu sine însuși, cu acei pe care viața îi i-a scos în cale și care alcătuiesc țesutul însuși al povestirii. În sfera și la nivelul care i-au fost sortite, artistul își prezintă amintirile din copilărie și tinerețe cu o naivitate și simplicitate de vorbă echivalente povestirii lui Creangă. Simbolismul de atâtea ori categorisit ca deznaționalizat prin excelență este aici, prin excelență, scriitor român local.

*

Se știe că unii din cercul „Junimii“ supergingași, nu făceau deloc haz [de] „țărăniile“ lui Creangă. Rezistența aceasta, din punct de vedere al unui gust cum am zice „distins“, s-a trezit să pozeze și împotriva povestirilor lui Minulescu, după ce, între timp, ea se exercitase a face nazuri severe „mitocăniilor“ lui Caragiale. E simptom al unui soi de estetică pedagogică și „distinguée“, prin care anume părți ale publicului românesc literar cred de trebuință să se manifeste și să se definească insistent. Pentru arta literară, fenomenul e neglijabil cu desăvârșire.

„Știa mama să facă multe de toate, ȘTIA SĂ FACĂ ȘI COPII“ – zice, după cum mi s-a spus, textul original al lui Creangă. Pentru tipar, cuvintele subliniate aici au fost condamnate – „Junimea“ le judecase prea îndrăznețe. Exemplul acesta îl dau pentru ca să amintesc cât mai accentuat că, și în literatura țărănească – cea suprem sănătoasă și curată, vă rog – erotica nu e excomunicată. Amintirea aceasta a unui fapt de experiență extrem de elementară trebuie făcută, fiindcă, prin prostii diverse, pedagogic sentimentale, se caută a se uita amănuntul patent că în folclor, literatura erotică, de grad obscen clar, umple capitole de considerabile dimensii. Creangă însuși a colecționat în acest domeniu. Se admite totuși, ca articol obligator capital, că unica muză a esteticii rurale este o Rodică pur lirică și candidă, mironosiță tricoloră neatinsă de gânduri lumești, neștiutoare de vorbe tari. Dar Creangă, țăranul sănătos care ne povestește – cu mâna la gură, firește, și cu zâmbetul isteț – cum Moș Nichifor căuta, la vreme de noapte, lupul în pădure, foarte de aproape cu tânăra și rotunda jupâneasă Malca din Târgul-Neamțului, își aduce aminte savuros de când, copilandru, i se duceau ochii, la scăldat, după picioarele goale ale unor fete care clăteau pânza, absolut întocmai cum își aduce aminte și Minulescu, omul stricat al orașelor.

Pe vremuri, criticii patrioți nemți aveau aceste două formule: *senzualitate ordinară* (gemeine Sinnlichkeit) pentru romanele franceze, *senzualitate sănătoasă* (gesunde Sinnlichkeit) pentru romanele naționale ale lor. Fără îndoială, formula se aplica totdeauna patriotic, chiar dacă în cartea franțuzească erotica era, evident, foarte modestă, iar în cea germană te izbea o groasă porcărie. Asemenea metodă de evaluare, așezată și practicată de dragul unor idealuri, nu-i monopolul acelor critici nemți.

Nici Creangă, nici Minulescu nu puteau trata erotica așa cum cere filozofia morală a guvernantelor și cum prescriu autoritățile, sociale sau intelectuale, care, din interese felurite, recurg ocazional la acea filozofie morală. Creangă a fost cenzurat; Minulescu, nu. Acestui din urmă i s-a întâmplat să scrie mulți ani după ce Pierre Louys, Anatole France, Henri de Régnier, și câți alții, modificaseră ireversibil paragraful care fixează limitele eroticii în codul moral-estetic al publicului mare însuși.

Fiindcă piața noastră literară ține pasul strict cu Parisul, suntem dispuși astăzi, în literatura română, cu amănunte de tehnică erotică servite cu patos suculent, hrană dinadins pentru un public adolescent și răscopt; în comparație, textul lui Minulescu e de o inocență care va decepționa pe liceeni și liceene, pe pedagogi și pedagoage deopotrivă.

Notez toate acestea pentru că lui Minulescu i se caută cusur și pricină cu orice preț – și negreșit, tactica bine întemeiată prevede să dai în sarcina unui autor, înainte de orice, păcatul cel grozav al imoralității.

*

În *Corigent la limba română*, ca și în *Roș, Galben și Albastru*, autorul ne joacă marionete, căror le cântă pe un ton de humor rece aproape continuu. Când pomenește de lacrimi, Minulescu are grijă, nu numai să le usuce repede: le și anulează revenind printr-o originală modulație aspră, la tonul *blagueur*, care răsună în povestirea întreagă. Marionetele acestea sunt tipuri schematice, văzute după niște norme, pe care le putem numi clasice, ale fantaziei humoristice proprii orășanului român. Gazdele sentimentale, dar nedelicate la socoteli, ministrul zăpăcit și totuși impertinent, șeful de cabinet ștrengar și genial în învârteli, ziaristul transilvănean egal devotat Siguranței generale române și celei austro-ungare, sora de caritate rusoaică, exaltată și drăcoasă, revoltatul basarabean, bețiv și idealist din primul roman, ca și dascălii, directorii și liceenii, popii, cusătoresele și ofițeresele, ca și fetele disponibile dintr-o stradă a Libertății din Pitești sau verișoarele accesibile; ca și Marele Duce rus care protejează pe o Lizică evadată, tot din Pitești, la Paris, din romanul apărut deunăzi, sunt scheme amuzante, cuprinse într-un sistem popular de a imagina; e un teatru de păpuși al humorului și al satirei românești târgovețe. Minulescu literarizează un material consacrat, de exemple formale din reflecția psihologică populară, de ținte pentru gluma și spiritul popular. Fiecare sferă socială își instituie o experiență intelectuală și estetică, în sisteme de tipuri și scheme. Este bunul drept al artistului să le utilizeze, ca orice alt cuprins de experiență, individuală sau de grup. Printr-o vulgară scăpare din vedere, publicul sau criticii uită acest drept al artistului, și judecă opera după capricioasele lor impulse și tendințe, pozitive sau negative. Romanele acestui poet au avut soarta să fie condamnate strâmb, pe baza unor asemenea scăpări din vedere.

Diverse clase de public, cu criticii lor, operează și ele cu scheme, fără să-și dea seama de acest apriorism. Public și critici visează anume țărani, preoți, doamne elegante; anume scene și atitudini de amor sau altfel pasionale; anume ideologii și psihologii, rural candide sau rural violente, gingaș sau grav boierești, cu parfum delicat tradițional sau cu aromă iute revoluționară – de exemplu. Asemene public și asemene critici se întreabă dacă teatrul de marionete al lui Minulescu „exprimă“ serios „realitatea“ psihică și socială construită în fantazia sentimentală, în tot cazul evident exclusivistă, a domniilor-lor. Astfel, teatrul de marionete se află înfierat ca literatură „neserioasă“ și de un gust inelegant. Se ajunge pe această cale la concluzia – bine-gânditoare, cum se crede – că Minulescu bagatelizează realitatea românească. Și așa se dă cetății o larmă salvatoare.

Fenomenul e vechi și îndărătnic: în critica ce se numește literară energia se cheltuiește mai ales în afară de chestiune. Este, se pare, faptă de o ciudată greutate, a rămâne în chestie, când e vorba de artă. Fără să-și dea seamă, publicul pleacă de la sentimentul că arta nu-i materie care, de sine, să poată fi acceptată în ordinea culturală: ea trebuie împopoțonată cu eleganțe sau cu niște bune intenții, pentru a deveni prezentabilă oamenilor – ah! – serioși.

Pentru a liniști cugetul cititorilor care nu sunt încă aprinși de perfectul fanatism al seriozităților diverse, se poate aminti că tipuri și scheme amuzante, ca ale lui

Minulescu, nu pot fi plăsmuite altfel decât prin interpretarea unei realități: ele se nasc din stilizarea cu care spiritul popular operează asupra unor date empirice. Altfel ele n-ar fi inteligibile, deci nici valabile. Greutatea mare se ridică atunci când cetitorul critic se supără, cu importanța cuvenită, că marionetele n-au eleganța și adâncimea psihologică a personajelor din societatea bună sau din țărănimea gravă și tragică, așa cum aceste lumi sunt prealabil imaginate de cetitor însuși. Născută dintr-o nepricepere, greutatea aceasta e insolubilă.

Lumea văzută la nivelul boierănașului ruralo-suburban și lumea văzută la nivelul bucureșteanului din cafenea sunt, ca puncte de plecare pentru elaborarea estetică, egal valabile. Și boierănașul cu apucătură literară poate face, din cel mai duios și mai serios material rural, boieresc și semiboieresc, o operă perfect în gustul frizerilor esteți, iar stâlpul de cafenea, dacă e artist, va realiza artă exploatând cele mai „frivole“ viziuni de trotuar.

Dacă originea și natura figurilor este astfel cum am scris aici, lesne se înțelege metoda și tehnica artistului. Marionetele trebuie jucate repede, și în mișcări scurte: în acest joc Minulescu e maistru. Povestirea lui dă impresia accelerării continue, ca în comedia populară italiană. E și tempo natural al omului de oraș. Totul e schițare și generalități. „Subdirectorul pensionului este lung și subțire, cu obrajii mâncați de vărsat negru și cu barba năclăită și retezată scurt ca o bidinea de spoit latrinele. Poartă cizme, dantură de aur, ochelari negri pe după urechi, pălărie moale cu borduri late“ – reprezintă, de exemplu, un maximum de insistență pitorească; și atât ajunge pentru ca fantoșa să fie întreagă pentru mișcările ce are să le execute.

Comparațiile se revarsă cu exces, tot așa cum, la Creangă, citarea de zicători populare oprește în loc la tot pasul cu o nelipsită „vorba ceea“. Și comparațiile unuia și „vorba ceea“ a celuilalt sunt uneori abuzive: întreruperile acestea ar câștiga în efect dac-ar fi rărite. Însă amândouă imprimă, deopotrivă, dicțiunii caracter popular. Amândouă, acumulate fără măsură, apar deopotrivă supărător artificiale. A compara de două ori cu Betleemul locul de întâlnire pentru afaceri sexuale nu e numai inutil ireverențios, ci și radical fals – simplu și regretabil simptom al grabei de a compara.

Orientarea și planul de situație al povestirii autorul le anunță ingenios și clar: povestea începe, propriu-zis, după ce „lumea basmelor a fost anexată la rubrica faptelor diverse“. „Amintirile trecutului (astfel completează mai departe eroul povestitor) încep să evadeze din sufletul celui care a devenit bărbat, ca niște pușcăriași printr-o spărtură secretă a zidului... Pătuiagul în care citisem pe *Werther* și pe *Manon Lescaut* îmi pare nacela unui balon captiv, care în loc să mă înalțe, mă coboară spre pământ“. Ajuns în București, băiatul e lovit de o „noutate“ totală. „Noțiunea exactă a cuvântului noutate abia acum o capăt și eu“. Acum obiectul e desfășurat întreg. Înțelegem că, și de acum încolo ca și pentru trecut, lucruri și oameni nu sunt arătați de un bucureștean care-și trece bacalaureatul ușurel fabricat la unul din pensioanele ilustre pe vremuri pentru asemenea operații, de un bucureștean tipic, cu tipică viață

de student român petrecută la Paris, fără ambiții și griji academice, și întoarsă la tipica perspectivă de intelectual din Cafeneaua „Kübler“.

„Voi construi ceva numai pentru mine și pentru cei câțiva vagabonzi cari vor avea curajul să se adăpostească sub acoperișul fantaziei mele“... Din presimțirile energice care încep cu vorbele aceste îmi pare realizat cel puțin atât: că Minulescu și-a împlinit ideea, a lui cu totul, de a ne prezinta, în cadrul și sub normele unui teatru de tipuri, o viziune meșteșugit animată, extrasă original din experiența vioaie a bucureșteanului și îndeobște a orășanului român dispus să-și savureze, în presto humoristic, o lume schematizată potrivit curiozităților originale ale spiritului său. Întru aceasta, opera lui este eminent locală. Simbolistul franțuzit a scris, ca intelectual bucureștean, două cărți populare și foarte literare.

Punctul de plecare fiind astfel, artistul a închis ușa, din capul locului, oricării tentații de „stil frumos“; ceea ce dă povestirii sale farmecul unei proaspete și vii simplicități. Evitarea stilului frumos merge până la neglijență. Minulescu scrie într-un loc „eu *însuși“;* în câteva locuri scrie pe groaznicul *Or* la început de propoziție, acel *or* francez vârât grosolan în românește de avocații și gazetarii franțuziți și inculți de acum șaizeci de ani; iar în două rânduri dă unui subiect plural verb la singular. Mă tem totuși că acest vulgarism valaho-oltean va învinge la urma urmelor: se face din ce în ce mai obraznic. Așa: dac-ar fi vorba curat numai de „limba română“, nu știu dacă m-aș putea hotărî să dau autorului notă mare. De trecere, în tot cazul. Însă pentru arta literară cred tare că nu pe nedrept o autoritate examinatoare respectabilă i-a dat premiu frumos.

ROMANUL D-LUI MINULESCU

Pe Ahil îl îmbrăcase maică-sa în haine femeiești și-l ținea ascuns printre fete ca să-l scape de mobilizare. În vremea aceea de vitejie cronică și generală s-a găsit, dar, cel puțin o mamă care să puie mai presus viața decât gloria militară a fiului său. Băiatul însă avea vocație. Când Odiseu, îmbrăcat ca negustor, i-a arătat de o parte arme, de alta podoabe femeiești, Ahil s-a repezit drept la suliță. În el, vitejia era geniu. Și așa Omer a avut pe cine să cânte și să încredințeze dascălilor și școlarilor, spre milenară admirație gramatico-morală. Dar acest erou-model a spus, după moarte, foarte amărât, că mai bine să fii rândaș între vii, decât om ilustru pe lumea cealaltă.

Poetul Minulescu cântă pe acei care nu s-au apropiat de spatele frontului nici măcar pân' la Coțofenești. În textul simfoniei sale tricolore cuvântul „lașitate“ răsună ca motiv fundamental, cu o consecvență superwagneriană. Dacă și-ar fi adus aminte de vechea prudență a zânei Thetis și de scepticismul postum al fiului ei, ar fi privit mai indulgent poate lașitatea modernă. Mie, cel puțin, acum îndată după lectură, zâmbetul în care-i ținut întreg romanul îmi pare, pe alocuri, pătruns de oarecare asprime... Și alt cusur nu găsesc în această carte splendidă și diavolească.

Dar nu-i adevărat: acele tonuri surde de asprime satirică sunt desigur scrise dinadins, acolo unde trebuie, pentru ca să fie imediat dizolvate în armonia voioasă care domină tabloul întreg – sunt condimentele acestei armonii.

Materialul acestui poem umoristic este universal uman – este omenirea dindărătul fronturilor de război, prezentată, se înțelege, cu nuanțe și accente naționale. Cu privire ageră și sigură, Minulescu a pătruns esența păcatelor noastre: nevinovăția română în materie de morală. Cer iertare că am uitat numele cugetătorului patriot care a spus că românii sunt incapabili să facă rău; numai străinii izbutesc să-i arunce în ispită. Romanul lui Minulescu este ilustrarea poetică a acestui aforism: singurul ticălos propriu-zis în toată cartea este un armean, singurul care face moarte de om (pe vreme de război, mă rog!), un rus, încolo: blândețea, toleranța, dragostea se arată să fie bogăția noastră națională cea mai necontestabilă.

Cu simțul sigur al perfectului artist, poetul și-a potrivit punctul de vizare cu acest caracter fundamental al materialului său: umor continuu, cu neistovită vervă, colorat de scânteierea comparațiilor care amuză irezistibil atenția și surprind fantazia cu perspective și ecouri comic poetice de o curioasă splendoare. În acest comic poetic, construit cu ageră reflecție din o rară bogăție de impresii și susținut cu măiastră îndemânare, stă, mi se pare, sensul estetic al lucrării. Viu și repede, ca și sclipirea imaginilor scurte și totuși saturate de formă și culoare, aleargă povestirea și ne fură cu ea fără să prindem de veste. E graba însăși, e nesiguranța, alarma și anxietatea vremii, *tempo prestissimo* al războiului. De mișcarea aceasta s-a pătruns artistul și a transpus-o în melodie umoristică.

În vis. Concert la Ateneu. Bătaia întâia a simfoniei a V-a (număr hotărât inevitabil în programele concertelor noastre serioase; în Germania a trecut, în sfârșit, cu drept cuvânt, și la pianele cinematografelor). Fantazia celui care doarme, liberă de frânele treziei, transformă în banală reminiscență muzicală bătaia în ușă a gazdei alarmate de zgomotele neobișnuite din stradă. Poliția strânge și rupe tricolorele arborate de negustori în urma unei vești de victorie a noastră care s-a dovedit neautentică. Pe urmă, un atac de aeroplane nemțești anulează scurt scena tumultuoasă și penibilă. Așa începe povestirea cu o combinare abilă de elemente pe care vremea războiului ni le-a întipărit ca banalități urâte și depline. La acest nivel de banalitate perfectă și locală este menținut materialul întreg al acestei minunate cronici pitorești. Șeful de cabinet, metresa lui, ziaristul transilvănean care slujește imparțial birourile nemțești și ohrana rusească [...], armeanul cafegiu, tren de evacuare, Iașul uluit sub năvala rușilor și a bucureștenilor, istoria fabuloasă a spitalului de la Coțofenești – toți și toate sunt desăvârșit locale, tipice pân' la schemă, marfă omenească curentă, plină de înțeles prin însăși mediocritatea ei. Valorile aceste reci și cenușii dau fondul de exactitate realistă pe care se desfășoară povestirea atât de vesel și risipitor colorată. Ca un ingredient de stranie savoare în totalul acesta de persiflaj, indulgent dar stăruitor, se strecoară în preludiul și finalul bucății, schițat cu grație fugară, chipul unei fetițe serios sentimentale și serios senzuale care, singură, scapă din cadrul ironic unde stau închise celelalte figuri radical frivole și pătrunse de vulgarele vanități și lăcomii.

În acord cu acest tipism aproape clasicist al figurilor stă simplicitatea dicțiunii. Nici moft sintactic, nici pompă puerilă de vocabular. E o carte literară românească de superbă puritate. Vorbire elegantă, în curgere limpede și sonoră, de o repezime rafinată care, ea singură, dă întregului un farmec cu totul rar.

Strofele pentru zăpadă ale lui Minulescu, *Prințesa Limonada* a d-lui Adrian Maniu, *Vraciul* d-lui Arghezi sunt pentru mine, din literatura românească nouă, lucrurile pe care le recitesc. În artă sunt creații care îți plac așa că ori ai vrea să nu vorbești niciodată de ele, ori ai vrea să vorbești prea mult – care îți trebuie, de care îți spui repetat că sunt anume făcute pentru tine. Acum am recitit o carte întreagă. Tablourile, împreunate cu adâncă virtuozitate în această strălucitoare cronică a vieții sedentarilor tricolori, alcătuiesc cea întâi carte românească întreg și pur artistică.

ALEXANDRU TEODOREANU

Haralambie Talpă, „biv-vel-vornic de Țara-de-Giosu“, zice de Kostăkelu, nepotul lui Alecu-Vodă, că a scris „două cărți de ghidușii“, și, cu părere de rău pentru pierderea acelor scrieri, adaogă această înțeleaptă băgare de seamă: „atâtea cărți s-au păstrat din vechime, multe făcute de oameni proști, ca alți proști să se minuneze, și toate numai de jale scriu, ce dacă s-au găsit și un om de duh a scriere, să se veselească și strănepoții, au trebuit să se irosească“.

Însă, zicem noi, multor scrieri ce, lungă vreme, s-au socotit pierdute, învățații cu aprigă cercetare au izbutit să le dea de urmă; și foarte tare rugăm pe Alexandru Teodoreanu, editorul și adnotatorul mult prețiosului *Hronic al lui Vălătuc*, nu cumva să se lase de a le căuta cu neobosită râvnă pe acele ale lui Kostăkelu, încredințați fiind că istețimea firească, cea cu prisos dovedită, a acestui editor nu va lipsi de a-l pune oricând pe căile cele bune. Pân-atunci, să ne bucurăm de ce avem de față.

Lui Alexandru Teodoreanu i-a venit gândul să scrie povestiri humoristice în limbă și în ton vechi românesc. Acest gând e nou în literatura noastră, și această noutate se dovedește a fi valoare serioasă, rod firesc al unui talent energic afirmat.

Numele acestui tânăr artist poate fi de acum titlu de capitol în istoria literaturii narative românești. Deprinderea vulgară face să atârne evaluarea literară de cântarul încărcat cu colile tipărite, și de masa locurilor comune invariabil poftite de apetitul obtuz al cetitorului oarecare. Pentru acest cetitor, noutatea scrisului lui Teodoreanu poate fi supărătoare.

Nici tineri diabolici, înșelători de virgine persistente în anahronică inocență, sau batjocoritori de insistențe înflăcărate ale matroanelor erotice; nici chipuri de domnișoare high-life, care prin perversitatea lor vin să stimuleze visarea școlărițelor de condiție modestă, nici politiciani viermănoși de fărădelegile lor neîntrerupte; nici moșieri incestuoși și violatori; nici plutonieri sadici în contrast cu moșnegi patriarhali, totdeauna redactați și reeditați după aceleași bune și statornice formule; nici iatacuri al căror lux exaltă imaginația modistelor, cu strașnice covoare de Bukara – garantat – strivite de înfiorările grozave ale perechilor în obligator delir: nimic din aceste reglementare elemente de farmec, cum am zice, literar, nu încape în ingenioasele „contes drôlatiques“ ale lui Alexandru Teodoreanu.

„Ci noi scriem aici, pentru pomenire și învățul urmașilor, că în acele cumplite vremi toată Oltenia fu stricată de preacurvie, care mai pe urmă, cu voia lui Dumnezeu, s-a potolit“.

Comicul erotic, cel bun și bătrân îl aduc povestirile lui Teodoreanu, cu rară îngrijire artistică. Un spirit literar sigur educat face ca prima realizare românească a artei acesteia general europene să reușească deplin. Tratarea humoristică a temelor erotice face eminent parte din estetica proprie meridionalilor europeni: ei știu cu virtuozitate toate gradele și nuanțele acestei metode de artă. Și în această privință, libertatea artistică crește, din fericire, în zilele noastre, în măsura în care gustul și spiritul literar se defeminizează; așa că femeile chiar izbutesc a părăsi estetica de șașie pudicitate în care au fost ipocrit închise în trecut. Formula burgheză: „Choses à dire entre hommes“, în care se escamota pe sub nasul „gingașelor lectoare“, cărțile ce, între unchi și verișoare mature, se numesc picante, agonizează astăzi înspre o moarte ridiculă.

Teodoreanu dă eroticii atâta loc cât îi dă și viața. Scrisul lui este curat de intențiile greoi afrodiziace ale debitanților de retorică sexualistă, și constituie o protestare vie și efectivă contra acelei erotice patetice, în a cărei naștere nădușesc furnizorii de pagini turburătoare pentru adolescenții vicioși sau terorizați de familie și septuagenarii înțărcați pe veci. Patetizarea faptelor sexuale, proprie unei internaționale camlote literare de wagon-lit și de librărie vilegiaturistă, ajunge primejdioasă și pentru unii scriitori stimabili, sau poate mai mult decât stimabili. Și, din fire, acest fel de patetic nu e cât de puțin în „genul“ românesc. *Hronicul lui Vălătuc* îl vom putea pomeni și ca o solidă condamnare a acestui deplorabil articol de import.

În Răsăritul nostru perspectiva istorică este alta decât cea din Apus.

Pentru societatea românească „vremea veche“ coboară până la mijlocul veacului trecut. Din Ion Ghica, din autobiografii ca a lui Vârnav și a Caterinei Hartulari, cetitorii tineri pot imagina concret cât de brusc a fost saltul care a modernizat lumea din principatele dunărene. Iar noi, care am auzit povestind septuagenarii de acum patruzeci de ani, ne dăm viu seama că veacul de mijloc românesc s-a stins pe aproape de anii copilăriei noastre.

Prin această nemijlocită atingere a vieții vechi cu vremile de astăzi, fermecătoarele ciudățenii ale trecutului ni se arată, în perspectiva românească, de o vivacitate cu totul originală: în amestecul de visare și trăire, care condiționează evocarea și istorică și artistică, trăirea este aici, față de trecutul românesc, neasemănat mai intensă decât în Apus.

Astfel, pe când în domeniul practic, între ultimii oameni ai trecutului și noi actualii s-a deschis dintr-o dată prăpastie mare, acei oameni ne stau, din punct de vedere sentimental și estetic, foarte aproape, ca un trecut și foarte vechi și foarte viu, într-un chip cum nu poate fi simțit trecutul corespunzător în societățile cu dezvoltare continuă, unde îndepărtarea istorică s-a realizat prin înceată scufundare a multor pături de viață ce s-au răcit lent și deplin.

Acest cald trecut românesc îl arată Alexandru Teodoreanu în gamă aproape completă.

Tânărul artist a simțit precis situarea deosebită a vremii vechi în perspectiva proprie locului nostru istoric, și fondul de inovare artistică implicat în această perspectivă.

*

Prin mijlocirea lui Haralambie Talpă, Teodoreanu repetă, în cuvintele citate mai sus, o veche tânguire a artiștilor comicului împotriva unei îndărătnice prejudecăți. La Fontaine, Molière și Lesage constatau, în vremea lor, ipocrita și inepta degradare a literaturii comice și satirice, rostită în numele genurilor „serioase" și „nobile". Deșteptarea conștiinței artistice propriu-zise a anulat această prejudecată; ea mai persistă astăzi doar dincolo de granițele bunului-gust adevărat, într-o supraviețuire slăbănoagă și fără demnitate.

Cetitorul nesigur pe atenția lui va face bine să mediteze acestea, înainte de a înscrie, frivol și la iuțeală, pe vreun autor sub rubrica de colportaj a „scriitorilor veseli".

Deci, din material eminent tradițional, bahic și erotic, își lucrează Teodoreanu povestirea, și, potrivit genului, simplifică și mărește figurile, atent însă, ca să nu le paiațărească. Prin tonuri discret, dar hotărât aplicate, ridicolul Todiriță apare umil până la tristețe: schematizarea cornoratului tipic se colorează viu și propriu; iar în vesela lui nevastă ce dintru început ne întâmpină ca o simplă cuconiță cheflie se desenează brusc „duduia" moldovenească de la 1840, trecută prin pension străin și prin romantice lecturi franceze, când povestitorul ne-o arată, în consacrată atitudine, cu fruntea visătoare lipită de geam și oftând cu gândul la „privirea tristă" a tânărului care suspină pe urmele ei.

Asemenea amănunțiri Teodoreanu le aruncă fără să apese, și cu mână sigură păzește desenul său arhaizant de orice cădere în pitorescul prea insistent al modernilor, pentru ca, potrivit stilului vechi, substanța povestirii să rămână psihologică și dramatică, și să nu întârzie în descripție plastică.

Toate cele patru principale istorii din *Hronicul lui Vălătuc* sunt „pățanii". Sunt construite clasic; acumularea amănuntelor anecdotice e dispusă în vederea unei evidente culminații. Încornorarea lui conu Todiriță își află eclatanta consacrare în noaptea Învierii și chiar în grădina Sfintei Mitropolii, spre desfătarea boierimii întregi; toate isprăvile neobositului Kostăkelu se concentrează în pierderea și rușinarea ticălosului Balațatos și a „ușernicii sale muieri"; grozavul chefliu căpitan Zippa, după ce, ca o supremă poznă, trece cu tot polcul lui de lănceri în țara rusească, numai pentru ca să-și mai vadă o dată moșia părintească și să caute niște sticle de coniac de amar de ani tănuite acolo, își dă sufletul în duel pentru o Lolotă, care – se-nțelege doar – îl înșală cu un subaltern tânăr; iar cumplitul Trașcă Drăculescul își încheie cariera de crunt bătăuș, trăgător în țeapă și sălbatic pângăritor de fete, îndrăgostindu-se de o fecioară blândă și ofticoasă, lângă al cărei sicriu se lasă să moară de foame, un final măiestrit și straniu, care dă figurii aceleia de primitiv fără lege un neașteptat relief sufletesc.

*

Un gust sigur și luminat apără absolut pe Alexandru Teodoreanu de infecțiile sentimentalismului care, în siropuri de culori felurite, se prelinge și mânjește lipicios atâtea încercări, altfel oneste, de creație literară.

Sunt, inevitabil, în *Hronicul lui Vălătuc*, fapte din acele pe care cetitorul profan sau diletantul le intitulează „emoționante".

Cavalerismul colonelului când își surprinde amanta cu bunul său prieten și camarad, și moartea lui de hatârul unei cocote – tragedie deșucheată de chefliu eroic – sau moartea bătrânului fioros Trașcă alături de sicriul tinerei lui soții sunt puncte clasice pentru agățat ghirlande de retorică sentimentală. Dar cu atât mai nealterată rămâne sobrietatea expunerii, cu atât mai perfectă abținerea de la orice indiscreție subiectivă, cu cât mai ispititoare se prezintă, după sensibilitatea și judecata vulgară, substratul brut al episodului.

Respectul desăvârșit pentru obiect caracterizează izbitor talentul lui Teodoreanu, semn fără greș al povestitorului de fatală vocație.

Imunitatea naturală pentru sentimentalism face să fie povestirea lui continuu plină. Nici dialogul, nici relatările și încadrările indispensabile ale naratorului nu încalcă nici de o silabă țesutul necesar al faptelor, nu întârzie cu un tact măcar mișcarea acțiunii sau dezvăluirea caracterelor.

Economia elegantă a povestirii clasice dictează fără slăbire metoda narativă a acestui artist. Numai începutul nuvelei *Pur – sângele căpitanului* face excepție: autorul adoptă acolo, vizibil și cu exces, procedeul acumulărilor întârzietoare, enorme și erudite – aici erudiția e viticolă și culinară – procedeu prin excelență ilustrat de semigoticul umanist Rabelais, și reînviat de arhaizantul parodist Anatole France.

*

Scrisul lui Alexandru Teodoreanu este scris de lux. Localizarea prin arhaism și prin dialect cere atenție de cetitor cărturar. Publicul celalt se va mira, iar unii se vor impacienta, întrebându-se ce rost vor fi având atât de complicate îngrădiri în jurul unor „picanterii" de la sine savuroase, și care au numai cusurul pur numeric de a fi prea puține.

Admirația pentru darul și pentru conștiința lui artistică să nu ne oprească de a-i dori, foarte omenește, ca, măcar de pofta elementară pentru „picanterii", mulțimea consumatorilor să-i cetească lacom volumul. Se va întâmpla câtorva din aceștia să se deprindă, pe acest drum lăturalnic, cu lecturi de calitate superioară.

DESPRE „SFINTELE TAINE ALE ARTEI“

Potrivit amalgamei de gândiri metafizice și mitologice, de proveniență foarte diversă care-i alcătuiesc cuprinsul, *Sfânta Scriptură* este un monument desigur puțin accesibil necărturarilor în multe părți ale sale. Străvechi politeism semit, astromitologie babilonică, demonologie persană, speculații platonice, misticism pitagoreic, sunt destule aceste pentru a complica, adeseori indescifrabil, retorica unei cărți.

„Scrie acoperit, dar scrie frumos“, îmi zicea demult o bătrână evlavioasă, pe care, cu raționalismul naiv al copilului, o necăjeam să-mi lămurească începutul evangheliei lui Ioan. *Acoperit dar frumos*, mi se pare că aceasta-i o fericită definiție pentru ceea ce numim *frază* în înțelesul emfatic al cuvântului. Fără îndoială, în cazul atitudinii religioase, omul nu poate fi bănuit de vanitate literară. Acest om se închină cinstit și pătruns, în fața cuvântului pe care nu-l înțelege; iar obscuritatea nu-i trezește frivole ambiții maimuțărești, fiindcă obscuritate așteaptă el în fiecare clipă și cu spirit umil i se supune din capul locului.

Ceea ce însă pentru omul pios e mister în totul respectabil este, pentru profan, moft stilistic, și numai analogia formală și mecanică dintre cele două cazuri am vrut s-o semnalez, pentru lămurirea psihologică a lucrului. Deci fără substanță bună, empirică sau logică, dar *frumoasă* este expresia care se cheamă *frază*. Ornament ieftin și prost, bun de săturat exigențele intelectuale și estetice ale capetelor trândave sau altfel infirme, de toată mâna. Ceea ce în starea religioasă este magia silabei tainic dumnezeiești, și prin urmare mister venerabil, se repetă în bâlciul frivolităților profane degradându-se în stereotipă marda literară.

Una din nenumăratele doamne pline de fervoare umanitară și de zel scriitoricesc scrie așa: „L'intuition est pour l'homme un canal fermé...; chez la femme, au contraire, le troisième oeil, son organe intuitif, est implacablement ouvert sur tous les multiples objets de sa passion“... De ce nu zice simplu: femeia este eminent intuitivă; bărbatul, eminent intelectual, de pildă? „Ochiul al treilea“ al femeii, „implacabil deschis asupra obiectelor multiple ale pasiunii sale“, dă o imagine deplorabil grotescă, ori poate și mai rău. Respectabila Gina Lombroso (de ea e vorba!), ale cărei volume pline de plate și dulci naivități umplu acum librăriile bucureștene, nu pare să fie o ființă prea vanitoasă. E un om de bine în toată puterea cuvântului, dar... trebuie din loc în loc stilul să fie *și frumos*. Atunci: „le troisième oeil de la femme implacablement ouvert“... Nu-i păcat, pentru o femeie serioasă, să se lase astfel amăgită de perfidiile vorbirii în imagini? Și recidivează astfel : „La femme est altruiste, ou plus exactement *altéro-centriste*, en ce sens qu'*elle place le centre de son plaisir non en elle-même, mais en une autre personne qu'elle aime* (subliniat de Gina Lombroso)... Elle s'irrite, s'exalte ou se tourmente, suivant que cela est, ou que cela n'est pas, ou qu'elle attend que cela soit“. Evident, autoarea vizează eleganța în întorsături filozofice: „centre du plaisir – suivant que cela est, ou que cela n'est pas“, pentru a da forță și gravitate apologiei feminine. Rezultatul literar însă este un material superb pentru reviste umoristice fără perdea. Dar Gina Lombroso este o inocentă. Păcatele ei literare vin mai mult din rea deprindere școlară. Nu se simte, la ea, viciul orgolios, nici desfătarea perversă în săvârșirea păcatului.

Dar să zicem așa: „sufletul artist al poporului s-a destăinuit adeseori în șoaptă de grijă și de dor pe minunatele cusături și aleseturi ale țărancelor noastre“. Nu-i îndoială că acest carnaval de vorbe va fi proclamat *frumos* de către plebea europeană de oriunde și aproape din orice clasă; fiindcă este în eminentă conformitate cu idealul poetic cel mai comun. Oricare imbecil îl va ceti cu admirativă râvnă; îl va face, în total sau cu mărunțiș, provizie pentru momente de intelectualitate pronunțată.

Vezi: *suflet artist* e, chiar numai așa singur, o frumusețe, ceva delicat, nobil; există o operetă foarte sentimentală intitulată cu aceste două emoționante vorbe. Acest *suflet artist* mai e și al *poporului* – și „poporul“ figurează astăzi în fruntea cuvintelor magice, care operează imediat prin totală și subită anulare a funcțiilor cerebrale superioare. Pe urmă vine îndată *destăinuirea*, alt cuvânt care atinge inima cu nesfârșite dulci reminiscențe. În sfârșit: *șoaptă de grijă și de dor*. Gradația emfazei e în culme; emoția retorică narcotizează aici complet orice veleitate pur intelectuală: problema ornamenticii românești se rezolvă într-o balivernă impudic de pompoasă și goală de substanță inteligentă... sufletul poporului își șoptește grija și dorul în cusăturile țărancelor! mintea trândavă fără scrupule care a dat drumul unui asemenea moft, și infirmul vanitos care l-a înghițit, fac un nedemn comerț de nonsensuri patetice. Ce e, vă rog, aici valabil? Poetic luat, complexul acesta de vorbe este un șir de râncede platitudini; iar nulitatea gândirii e curat miraculoasă. Rămâne doar banalitatea sonorităților de care se leagă lipicios un sentimentalism vag și rudimentar.

Să zicem încă : „Natura-i frumoasă pretutindeni. Pictorul se simțea din ce în ce mai învăluit în misterul acestor frumuseți. Era un suflet în ele. Dincolo de forma, de culoarea și de structura lor era un suflet. Îl presimțise el. Acum îl *simțea*. Îl simțea cu neliniște, aproape cu frică“.

Spre deosebire de fraza pură, locul comun este fraza cu hotărâtă pretenție de a cuprinde adevăruri generale. În exemplul de sus două locuri comune se îmbină: natura este frumoasă pretutindeni (totul e să-i descoperi frumusețile), și: lucrurile au suflet. *L'âme des choses*, mă rog ; sau, mai frumos, și românește: „fiecare lucru își are tainicul lui strop de poezie“. Iar pe deasupra celor două delicate adevăruri își revarsă criticul, cu duioasă penetrațiune, interpretarea lui despre sufletul pictorului: simțea, presimțea, cu neliniște, cu frică. Ceea ce se cheamă înrudirea sufletească a criticului cu artistul; căci din toate acele marafeturi asta trebuie, la urma urmei să înțeleagă cetitorul sensibil. Vezi ce subtilă nuanță în pătrunderea criticului: presimte – simte. Special de frumusețe, stau acolo repetițiile: „Era un suflet“. Sau: „Îl simțea“. *Punct.* „Îl simțea cu neliniște“.

Artistul are ritm interior, e sintetic, are tehnică virilă, are ceva de spus, are lărgimea facturii, sinceritatea culoarei, vede mare și îndrăzneț un ciobănaș frumos și emoționant ca evlavia unei leturghii...

Un buchet de exemple unde locul comun și fraza, așa cum le-am deosebit mai sus, se împreună în una și aceeași formulă. Este cumul; adică perfecția moftului literar. A avea *ritm* în pictură e deja interesant; profanului subțire i se excită formidabil ambiția când mai aude și de ritm *interior. Sinteză* și *sintetic* sunt, de câteva decenii, cuvinte de o putere surprinzătoare în limba comună, în cea foiletonistică mai ales, unde se întrebuințează atât de indiscret, încât au pierdut orice valoare precisă. *Sintetic* are o dublă noblețe: una veche, filozofică; alta modernă, științifică. De aci, probabil, succesul atât de frapant...

Tehnică însemnează inițiere în secretele artei; combinată cu un calificativ sexual – *virilă!* – dă un efect de poezie foarte confuză; cu atât mai sugestivă prin urmare. Poate interveni și nițel farmec erotic în subconștient; la persoanele imaginative și simțitoare.

„A avea ceva de spus“ exprimă, îmi închipuiesc, că artistul și criticul se înțeleg pe ascuns între dânșii. Cei de pe dinafară trebuie aici să admire și să memoreze în tăcere: „are ceva de spus, are ceva de spus“... Ce mai vreai?

„Factură largă, culoare sinceră, vede mare și îndrăzneț“ sunt simple traduceri din jargonul criticii franceze. Se pot aplica fără grijă oricui, oriunde. Sunt poetice cât trebuie, au și aer competent, sunt sigure contra oricărui control – nu însemnează nimic. Acestui material cosmopolit se opune „ciobănașul emoționant ca evlavia unei leturghii“, product prin noi-înșine de critică picturală în stil poetic. Apropierea între ciobănaș și leturghie e de o dulce și perfectă taină frazeologică. Parc-ar fi factura lui Vlahuță. Și nu e. Cu atât mai interesantă dovadă cum circulă inspirațiile cele bune.

Vreau să știu de ce e frumos să zic: *mă închin* unei pagini frumoase, în loc să zic simplu : o pagină frumoasă îmi face mare plăcere? De ce cască gura oamenii, și te laudă, și te memorează, când zici: mă-nchin, și celelalte?

Pentru Dumnezeu, de ce e așa de minunată pagina pe care am s-o copiez acum? Scrie așa:

„Firește că e grea sarcina unui învățător. Dar ce frumoasă e, ce nobilă e! Am impresia că sunt în atingere c-o putere misterioasă de câte ori stau de vorbă c-un învățător... Învățătorul ne va mântui. Uită-te la el cu *credință,* cu adâncă și nestrămutată credință, că e un făcător de minuni și va face minuni. Văd o școală de sat; pe catedră un tânăr în port țărănesc răsfoiește o carte; în fața lui, cu ochii țintă la el, cuminți ca niște îngeri, stau vreo patruzeci de copilași... fragede suflete, cu un

mare fond de milă și de bunătate, ascuns sub un morman de urâte deprinderi... E dimineață, pale de fum de rășină plutesc în aer – singura mișcare în toată clasa. Și-n tăcerea aceea, învățătorul prinde (vai, ce neaoșă frumusețe în acest *prinde!)* a vorbi despre animale... Câțiva copii își pleacă-n jos ochii umeziți de lacrimi, când aud că rândunica e o păsărică sfântă și-i mare păcat să-i strici cuibul, ori să-i faci vreun rău cât de mic. Iar când învățătorul, mișcat el însuși, începe s-arate ce tovarăș bun și răbdător e boul pentru muncitorul pământului, toți ochii aceia mari, bolditi la el, se umplu de lacrimi“.

Așa e, așa e, fără nici o îndoială așa e. E adevărat că te simți în atingere cu o putere misterioasă oricând stai de vorbă cu un învățător. Și nu se poate să nu simți că învățătorul e făcător de minuni. E adevărat că școlarii, care totdeauna stau cu ochii țintă la el, sunt cuminți ca niște îngeri, fragede suflete cu un mare fond de milă și bunătate. Adevărat e că acești fragezi îngerași plâng cum le vorbești de boi și de rândunele. Toți știm că așa e. De ce pagina în care ni se spune ce știm toți e frumoasă așa că trebuie, vorba poetului, să ne închinăm ei? Răspund tot cu vorba poetului: fiindcă autorii cei buni sunt „preoți păstrători sfintelor taine ale artei“.

Încercări de precizie literară

PREFAȚĂ

Pe Marcel Proust îl pomenesc prietenii ca pe un om de o gingășie care surprindea, încurca, în sfârșit copleșea pe acel ce, din întâmplare, se afla în centrul atenției și favorii acestui copil hipersensibil. Frica lui Proust de a jigni, trebuința nepotolită de a te îneca nu numai în gentilețe, ci în adâncă generozitate, nu se pot uita. Să auzim însă câteva judecăți literare ale acestui om angelic:

– proza colorată a lui Taine, cu planuri în relief, e făcută să impresioneze pe elevii claselor secundare.

– Renan: *Originile creștinismului* sunt, în general, rău scrise: „perpétuelle effusion d'enfant de choeur"; neputință rară de a descrie; stil de Baedecker; „des images de bon élève"; „*La vie de Jésus,* une espèce de *Belle Hélène* du christianisme". Sainte-Beuve: incapabil să înțeleagă ce este o imagine, „ce malin rafistoleur de phrases"; „Sainte-Beuve, dont la stupidité (à propos de Baudelaire) se montre telle qu'on se demande si elle n'est pas une feinte de la couardise".

Chiar despre răposați (sau tocmai) asprimile aceste surprind din partea unui om de o amenitate ce stă să fie proverbială. Este un subiect de meditat pentru acei care țipă, reglementar și indistinct, contra vorbei aspre în scrisul literar.

Ar fi de spus aici, și cu amănunte, că aceea ce în conștiința banală figurează simplist ca „injurie" se poate înfățișa spiritului capabil a distinge ca un mijloc de a caracteriza și a descrie pentru care nu există surogate. *Stupidité* și *couardise*, așa și nu altfel, putea însemna adecvat Proust ceea ce vedea el (și orice artist altul) în raporturile lui Saint-Beuve cu Baudelaire. Sainte-Beuve descopere în Baudelaire câteva bucăți căror le aruncă ușurel epitetele „précieux" și „subtil", spune că s-ar potrivi mai bine să fie scrise în grecește, și, cu groasă abilitate, își face ocazie să încheie pomenind pe un poet în adevăr „ilustru", pe Béranger! Aceasta pentru ca să arate delicat lui Baudelaire ce este poezia.

Înțeleg vorba „injurioasă" a lui Proust, și o judec de superioară utilitate. Despre artă, de la artiști doar trebuie să ne informăm. Ei ne învață a deosebi arta de cine știe ce alte fapte – și în privința artei stăpânește, cum știm, o deosebit de grosolană confuzie. Frumusețea e un bine prea intens și prea curat; în apărarea acestui bine, orice asprime e dreaptă. Asprimile artiștilor, în care banalii nu văd decât capriciu și oarbe porniri, sunt expresia unei adânci înțelegeri, care e a lor proprie și care se revoltă de nepriceperea sau frivolitatea banalilor.

Ei da: în fața artiștilor vremii lui, Sainte-Beuve a fost adesea un nepriceput desăvârșit, din ușurătate, uneori și din invidie. Balzac a văzut cine era începătorul Stendhal. Sainte-Beuve n-a prins de veste nici de Stendhal, nici de Baudelaire, nici de Flaubert. Când Huysmans zice: „cuvântul apos al domnului Renan", nu ne rămâne nouă decât să căutăm, în opera dată, amănuntele acestui adevăr, și nu va mai trebui să argumentăm că artiștii, doar, înțeleg ce este și ce a fost; ei hotărăsc ce are să fie în artă. Istoricii sunt obligați să verifice liber sinceritatea mărturiei artistului, ca pe a oricărei alteia; mărturia aceasta rămâne însă izvor unic.

Este ciudat: în istoria politică se adună respectuos amintirile și reflecțiile oamenilor de stat, pentru a lămuri orientarea și calitatea faptelor și a curentelor; istoricul artei însă vrea să fie, el, suveran. Și domnul profesor legiferează: de preferință, în numele unor idei care n-au a face cu arta.

Gândirii practice i se iartă a distinge ideile fără multă delicatețe; și gândirea comună e practică și sentimentală. Însă gândirea propriu-zisă distinge neîncetat; ea este, în esență: distingere. Oricare i-ar fi obiectul, postulatul acesta ea nu poate să-l schimbe. Se înțelege că, despre sine însuși, omul gândește mai ales practic; atitudinea pur teoretică apare aici puțin naturală, este puțin obișnuită, și mulțimii îi e antipatică. Aceea ce s-ar putea numi gândire literară, adică ideile periodic consemnate și răspândite despre artă, morală, religie, politică, aparțin gândirii practice, mai mult ori mai puțin confuze prin urmare.

Îmi închipui că nici chiar pe acei ce trebuie să se mărginească la o cultură generală cât de mijlocie nu e recomandabil să-i încurajăm a practica exclusiv gândire confuză. Orice ocazie e bună pentru a deprinde lumea să distingă și să învețe valoarea preciziei. Când avocatul întreabă pe coana Tarsița preoteasa, ce fel de vină preciză poate aduce nurorii sale, bătrâna exclamă supărată: „Apoi, ai cunoscut-o dumneata pe mă-sa, ce pramatie era!"... E un exemplu caragialian, deci cu superioară pătrundere ales din procedările clasice ale gândirii comune. Vorbirea obișnuită despre artă îmi amintește frecvent și abundent metoda intelectuală a coanei Tarsiței.

E amuzantă ea, desigur, și confortabilă : este, în fond, metoda biografic-psihologică din critica literară, de exemplu... Însă nu e demn de buna gândire să se amestece rubricile, cu oricât de frumos temperament pot să practice această operație unii dintre noi. Și chiar în domeniul din ce în ce mai modest al criticii zilnice de artă, să tindem la precizie, să avem totdeauna în minte desenul curat al cuprinsului artei; și oricând vorbim de legăturile ei cu alte planuri ale vieții, să o avem clar tot numai pe ea în vedere. Altminteri, rămânem prea aproape de metoda preotesei Tarsița: prea mult temperament, prea puțină eleganță, și nenumărate ocazii de a cădea în obscurantismul propriu gândirilor vulgare.

MAHALAGISM ȘI CRITICĂ DE ARTĂ

Librăria pariziană, deci numaidecât și cea bucureșteană, oferă de câteva luni maldăre de biografii. Cu deosebire ispititoare este acum istorisirea întâmplărilor amoroase ale răposaților sau răposatelor ilustre: *la vie amoureuse de...* este titlul unei delicioase serii care lasă gura apă cetitorilor și cetitoarelor foarte tinere și, se înțelege, celor *sur le retour.*

De vreo douăzeci de ani, câțiva literați curioși dar serioși s-au înverșunat asupra vieții lui Sainte-Beuve, cu nemiloasă atenție pentru capitolul erotic al existenței criticului. Era de prevăzut. Maistrul care consacrase în chip exemplar indiscreția biografică, trebuia să plătească odată posterității cu propria lui biografie inaugurarea metodei. Pe cât știu, familia Sainte-Beuve e astăzi stinsă; despre partea aceasta scrutătorii aveau dar libertate fără margini. Nu tot așa stă lucrul cu familia Hugo, așa încât de partea aceasta cercetările au trebuit înfrânte. Totuși, s-a aflat destul pentru ca să fie mulțumiți și cei mai lacomi de „psihologia" iatacului. Încă de mult, de la publicarea corespondenței lui Flaubert, mai ales din scrisoile lui către și de la George Sand, se aflase că Sainte-Beuve fusese un vajnic vânător de fuste, până la dizgrațiozitățile senile care încoronează clasic asemenea cariere. Frumoasă nu e biografia lui amoroasă; divulgarea ei dă însă, mi se pare, o satisfacție logică celor care găsesc oarecare cusururi metodei sale de studii literare.

*

Renașterea adusese o viață literară de o vigoare nepomenită în cetățile europene medievale. Concurența literară se făcea, pe atunci, lesne violentă; realitatea era adesea brutală, și eruditul Charles Nisard a strâns în două considerabile volume bucăți alese din injuriile pe care și le aruncau umaniștii când se certau de la explicarea unui vers latin sau pentru fixarea unei date istorice. Și, fără îndoială, batjocurile loveau, fără omenie sau scrupul logic, viața privată a adversarului. Sub influența curților și a saloanelor, tonul polemicii, ca și al întregii producții literare s-a temperat și subțiat. Dar trebuie ținut minte că, din invectiva grosolan personală în maniera vechilor umaniști se văd încă urme destule la Boileau și la Voltaire; și până la sfârșitul epocii clasice certurile literare nu uită de tot violențele barbare de la origini.

Alături și, orișicum, deasupra injuriei și a mahalagismului necumpănit se născuse din doctrina umanistă o critică estetică, pueril pedantă la început, mai pe urmă inteligentă, deși tot școlărește strâmtă, așa cum o vedem la Boileau, la continuatorii lui francezi și la imitatorii din celelalte țări europene. Însă, naiv dogmatică cum era și cu înguste idei estetice, critica aceasta avea totuși justificarea inteligentă și onestă că trata opera de artă ca operă de artă, ori cel puțin cuprindea în ea statornica indicație că arta trebuie să fie întâi de toate considerată ca artă. Acestui dogmatism estetic i-au pus capăt romanticii, sub steagul și în interesul cărora s-a popularizat așa-numita metodă istorică. Formele de artă aveau de acum încolo să fie tratate relativist și explicate prin caracterul etnic sau istoric al națiunilor și societăților respective. Cât n-a dărâmat istorismul romantic din vechea teorie și critică estetică a isprăvit să ruineze naturalismul. Înțeleg: spiritul și metoda științelor naturale. Astfel s-au născut „fiziologiile" în disciplinele morale: fiziologia artei, a literaturii, a geniului, a liricii... Se înțelege că biografia artiștilor capătă atunci o însemnătate exagerată: viața ajunge să mascheze opera. Opera, s-a zis, e totdeauna o confesiune deghizată pe care criticul are s-o descifreze raportând-o cât mai amănunțit la viața particulară a scriitorului.

Sainte-Beuve s-a făcut maistrul biografiei psihologice, al „fiziologiei spiritelor". Taine, inspirat de glorioșii Hegel și Stendhal, pe care cu venerație îi mărturisește ca învățători, dar și de obscurul și romanticul istoric al picturii olandeze și flamande, Alfred Michiels, pe care nu-l mărturisește, ajunge reprezentantul ilustru și popular al explicării operei de artă prin „mediul" etnic și istoric în care a luat naștere. Aceste noutăți prin excelență „științifice" înfloriră neapărat în dauna oricărei încercări de analiză, clasificare și teorie specific estetică. „Estetica" ajunge un cuvânt și o idee compromisă și compromițătoare.

Sainte-Beuve invocă pentru critic dreptul „de a introduce îndrăzneț, deși cu discreție, scalpelul" pentru a cerceta persoana artiștilor și a-i da pe față slăbiciunile. „Va pierde oare literatura, se întreabă maistrul, prin această procedare? Se poate; dar *știința morală* va câștiga. Într-acolo mergem fatal. Chestiunea de gust nu se mai poate pune izolat". „Dacă aș avea vreo deviză, apoi n-ar putea fi decât *adevărul*, singur adevărul. *Frumosul* și *binele* să iasă la capăt cum vor putea". Nu cred că este exagerat să zicem că, adeseori, sub cuvânt de „istorie naturală" și „fiziologie" a spiritelor și talentelor, neobositul iscoditor de vieți (și cu atât mai mult nenumăratele și măruntele sale maimuțe) a făcut mahalagism distractiv, câteodată poate instructiv, nu totdeauna discret pe socoteala scriitorilor, și cu lăcomie manifestă pentru viața sexuală a celor pe care binevoia să-i disece... Avea slăbiciune mare pentru acest paragraf, în toate direcțiile. Nu rareori biograful fiziolog *diseca* viața oamenilor pe care-i frecventase intim: cartea lui despre Chateaubriand și grupul său literar fusese un început caracteristic și spinos. E meritul ca și păcatul „psihologilor" să comită nedelicatețe cu mai multă sau mai puțină grație științifică; și, romancier, critic ori poet, psihologul operează bucuros prin aluzie și e totdeauna un risc să scrie cărți cu cheie, adică mahalagism cu tâlc, agrementat prestigios cu generalități „științifice". În zilele noastre

Sainte-Beuve a fost și continuă a fi tratat după metoda ilustrată de dânsul – și urmașii dovedesc că au învățat-o serios... E ciudat și hazliu de văzut că, acum șaizeci de ani, Taine, admirator respectuos al lui Sainte-Beuve și al științificelor și necruțătoarelor metode, s-a supărat ca o cucoană nervoasă pentru niște inocente indiscreții „științifice" ale fraților Goncourt care aveau numai neajunsul că îl priveau pe Taine personal.

Metoda psihologic-biografică și cea istorică, numită mai târziu (și cu deosebire în țările latine) sociologică, au exercitat autoritate glorioasă și absolută. Ele au vulgarizat un nou dogmatism: s-a hotărât, ca de la sine înțeles, că opera de artă în ea însăși e fenomen secundar, și nu importă decât ca document biografic sau de istorie socială. S-a suprimat analiza structurii artistice; sau asemenea analiză a fost categoric condamnată ca procedare învechită, neștiințifică, inutilă, frivolă. Serios și științific e să afli bine-bine câte amante a avut omul-poet, și care, și cum, și când, și unde, și de câte ori, și cât timp... Sau să vezi cum se potrivesc sau nu se potrivesc figurile închipuite de literat cu oamenii și cu regimul societății respective, să găsești oarecum cheia istorică a operei. În chipul acesta s-a întronat o grosolană confuzie în privința obiectului specific al teoriei și istoriei artei, și s-a ajuns a nu se mai întreba ce e opera de artă, a nu se mai simți structura ei distinctivă: a fost o vreme de obtuzitate estetică remarcabilă, și un paradis fără gard nici paznici pentru diletanții cari își închipuiau că au viață și mai ales amoruri interesante.

Curentul istoric și psihologic a fost atât de uluitor, încât lungă vreme a uitat lumea să întrebe: de ce adică ar fi numaidecât frivol și inutil să cauți a înțelege cum e făcută o lucrare de artă în ea însăși, s-o clasezi și s-o judeci în legătură cu instinctele propriu artistice, cu mijloacele pe care le-a lăsat tradiția genului și cu particularitățile talentului pe care-l avem în vedere?... Și de unde urmează că evaluarea estetică e o procedare definitiv învechită sau poate chiar inferioară? E cumva absolut mai ușor, și deci frivol, să analizezi o procedare artistică a lui Eminescu decât să aduni citate pentru a arăta – ce vede orice prost – că Eminescu e pesimist și a combina explicații din mahalagisme biografice și banalități istorice?

Înainte de a căuta explicări unei opere de artă n-ar fi rău, desigur, să arătăm ce e acea operă, cum e făcută, din ce intenții *artistice* e născută, cu ce mijloace *artistice* e realizată, ce e în ea, *ca artă*, individual și ce e tradițional. Căci nu melancolia, nu „ideile reacționare", nu femeia „cu brațe subțiri și reci", nici budismul, nici dragostea de trecutul național sunt arta lui Eminescu. Domnișoara Mița și domnul Mitică sunt singurele tipuri de cetitori cărora li se poate ierta asemenea confuzie din topor; totuși prestigiul metodelor științifice, ori istorice, ori psihologice a fost atât de orbitor, încât au făcut-o posibilă la cetitori cari nu erau nici domnișoara Mița, nici domnul Mitică. Și atât de puțin sensibilă e încă lumea la tot ce e intenție și procedare specific artistică, încât s-au întrebat oamenii dacă *Roș, galben și albastru* sau *Manechinul sentimental* sunt ori nu izvoare utilizabile pentru istoria societății românești, și s-au supărat chiar, mi se pare, că operele acele nu tratează serios realitatea istorică, sufletească, umană, națională etc.

Câtă vreme opera de artă nu e lămurită în structura ei specifică, „explicațiile" cari se vor da nu explică o operă de artă, ci un cuprins ideologic și sentimental. E simplist și e din topor să iai întâmplătorul cuprins – pesimism, erotică bolnavă, idei conservatoare... sau orice alte necazuri sau bucurii ale unui cetățean oricare ar fi el, și oricum vei fi aflat d-ta de ele – drept operă de artă. E în adevăr un minimum de înțelegere care se cere aici: să deosebești instinct, intenții și structură artistică în mijlocul unor complexe intelectuale, să le deosebești prin natura și dispunerea simboalelor în care ți se prezintă acele complexe; să prinzi de veste, în sfârșit, că un rând, o strofă de Eminescu se deosebește doar (și d-ta, dacă îți bați puțin capul, trebuie să simți că se deosebește) de o piftie oarecare de idei pesimiste, chiar dacă cel ce ți-o oferă cunoaște înțelepciunea lui Buda înzecit mai complet decât Eminescu. Altfel rămâne numai atât: fiindcă, din întâmplare, unul Eminescu *a scris* pe românește idei pesimiste, conservatoare și așa mai departe, atunci ai d-ta document scris despre pesimismul românesc, și exploatezi documentul cum îți convine. Dar aceasta înseamnă, mi se pare, c-ai trecut mult prea distrat pe lângă poezia lui Eminescu, că mintea d-tale prea se risipește lacom după idei și deosebește foarte slab lucrurile unele de altele.

Fără îndoială, metoda istorică și psihologică sunt abuzive, probabil prin exces de popularizare. Aplicările acestei metode au ajuns să escamoteze și arta, și teoria artei. Și, după cum era logic, artiștii au refuzat să accepte atotputernicia acelor procedări, au denunțat aplicațiile lor deplasate și obtuze, au dat chiar exemplu de analiză specific estetică. Flaubert și așa-numiții „artiști literari" Fromentin și câțiva pictori impresioniști, dramaturgul Otto Ludwig, pictorul Whistler și sculptorul Hildebrand, arhitectul Godfried Semper, muzicantul Hanslick au clarificat energic specificitatea artei, arătând că ea trebuie înțeleasă și judecată în mod propriu, hotărât de propria ei natură. Și istoricii și criticii de artă au sfârșit prin a înțelege.

Publicul încă n-a început să ia bine seama. E adevărat că analiza estetică poate fi o lucrare subtilă și aducătoare de idei ingenioase, dar greu poate fi amuzantă. E deci nepopulară prin natură. Analiza estetică este meșteșug ingrat. Multor artiști le e foarte antipatic, din motive diverse, să li se cerceteze marfa la laborator; ar vrea, poate, oamenii să o strecoare fără vamă. Iar publicul se amuză numai dacă-ți bați joc cu haz de persoana artistului, și nu vrea să fie încurcat și obosit cu vreo cercetare atentă a operei, adică a tehnicii sale. Din contră, dacă lungești vorba despre cerul Greciei, despre Versailles și viața de curte, despre țăranii, boierii, arendașii și micii burgezi români, despre amantele lui Goethe, despre „les petites femmes" ale lui Sainte-Beuve, despre ce se întâmpla între neistovita idealistă George Sand și solidul doctor Pagello în cămăruța de lângă odaia bolnavului Musset – poți fi sigur că cetitorul, oricare și cât mai oricare, te va binecuvânta că-i dai informații profitabile culturii sale personale și că ai făcut să-i sticlească ochii de omenesc apetit pentru cele omenești.

BIOGRAFIE, IARĂȘI ȘI ÎNTRUNA
Viața tragică și romantică a lui Eminescu...

... Titlul acesta, afară de numele propriu al poetului, este o traducere din franțuzește, și-i conștiincioasă perfect. Față de multe mărfuri străine, românii stăruie într-o docilitate impresionantă, și textualitatea în unele domenii pare să fi ajuns o tehnică națională.

Suntem, aici, fideli cu abuz: Franța, deși soră latină și generoasă, s-ar putea plânge de noi, dacă amintim că chiar la împrumuturile în familie se cuvine o discreție oarecare; și putem înțelege că, acum atâția ani, Neculai Iorga, când se gândea la mijloace drastice pentru apărarea cetitorului român de cărți străine, el contribuia, implicit, să stabilească raporturi mai decente în familia literară pe care România, oricum, o formează cu Franța. În adevăr, e o puerilitate dizgrațioasă cu totul, în năravul acesta de a copia pe geam, la iuțeală, ideile altora, presupunând chiar că strămutarea lor ar fi imediat salutară. Au trecut totuși trei sferturi de veac de când pe Costachi Negruzzi îl scotea din răbdări franțuzomania.

Deloc nu judec aici cuprinsul în amănunt al proaspetei istorisiri a vieții lui Eminescu. Singur titlul și programul închis în el îmi dau ocazia următoarelor observații. Posibil este ca autorul acestui roman biografic să se fi supus, în alegerea titlului, editorului său doritor să-și adăpostească marfa la umbra unui succes negustoresc francez. Fapta e scuzabilă; păcătosul este totdeauna editorul; însă noi, în tot cazul, nu putem zice decât: cu atât mai rău.

Cetitorul de cărți se prezintă astăzi lacom de biografie. O sumă de decenii, burgezilor europeni li s-a bătut capul, din școală încă, prin gazetă și în salon, că personalitatea este binele suprem. Cercetarea personalității a devenit manieră. Pe urmă, snobismul ajungând acut, burgezul a imitat febril aristocrațimea istorică, și s-a apucat, cu nădușeli, a-și urmări spița neamului, cât se putea; cât nu, se împlinea cu imaginația, terenul fiind docil foarte. O criză de genealogism, care, pare-se, e încă în plin foc. Este frumos de constatat că și în burgezimea americană, cu atât de mult cântata ei mândrie de a fi de la sine purcegătoare, a izbucnit furios zelul de a-și scormoni strămoși printre episcopi ai bisericii engleze sau baroneți de mult răposați.

Curiozitatea adorativă de personalități a stimulat, fără îndoială, fabricarea de marfă biografică. Desigur, există, în afară de aceasta, și un spirit de mahalagism, absolut și înnăscut, în toate societățile cultivate; probabil și în acele pe care le numim sălbatice.

O fată se îndrăgostește de un poet, în al cărui superior talent crede cu aprindere. În realitate, talentul lipsește, și căsnicia tânjește în stearpă amărăciune. Dar femeia, crede, și ajunge să-și închipuie că bărbatului nu-i lipsesc decât impresiile puternice dinafară, care să-i descătușeze geniul. Ca să-l slujească cu tot devotamentul, se îmbracă, într-o seară, cu haină albă de mireasă, și-și spintecă inima cu un pumnal frumos pe care bărbatul i-l dăruise în ziua nunții – o pompoasă idee de poet tragic. Femeia și-a găsit liniștea de care avea evidentă nevoie; văduvul, firește, a rămas tot fără talent, și fără adoratoarea neobosită. O asemenea curioasă întâmplare dă fiori voluptuoși multor cetitori, multor cetitoare și-i face să viseze dulce. Dar un astfel de caz, rar cum este, nu poate avea nici pentru istoricul moravurilor și al ideilor o semnificație esențială. Gloria literară a smintit până la imbecilitate capul, slab din fire, al unei femei îndrăgostite idiot, ca multe altele, de un incapabil vanitos. Pentru interpretarea vieții intelectuale a unei epoci, amănuntul acesta dramatic nu-i de nici un folos. E un ornament foarte colorat, bun să animeze atenția populară. Tot atât de puțin folositor pentru înțelegerea poeziei lui Byron este să cunoști biografia pe care i-a făcut-o iubita lui venețiană, contesa Guiccioli, deși poate fi distractiv să vezi cum e împărțită cartea după virtuțile răposatului erou, să citești cu ce grijă dovedește încântătoarea contesă, aducând mărturiile cizmarului din Londra, că poetul nu era șchiop, cum se zicea, ci numai călca mai tare cu un picior decât cu celălalt, și ca să nu se creadă cumva că Byron începuse a cheli; îi plăcea însă, de la un timp, să-și radă capul pe unele locuri.

Oricât s-ar silui pretinsa unitate a formelor deosebite de viață istorică, ea rezistă ironic să se dovedească, în ciuda diverșilor filozofi ai culturii. Și viața de din dos a oamenilor celebri refuză cu esențială împotrivire să dea luminile superioare pe care le așteaptă și le promit biografii care se zic psihologi. Silințele acestora izbutesc să arate numai dorința inocentă sau inconștientă de a solemniza academic apetitul originar de mahalagism.

Și dacă cel puțin ar fi biografia totdeauna istorisire exactă! Acum însă e moda să se romanțeze viețile oamenilor însemnați. Această industrie nu se arată recomandabilă. Cetitorul, străin de materie, nu știe la urmă ce a fost istorie și ce roman în lectura lui. Chiar fără acest mișmaș actual, capul oamenilor cultivați era plin de anecdote ridicule și de erori neroade în domeniul biografic. Noul gen de hagiografie laică va defigura încă mai rău cunoștințele istorice ale publicului. În sfârșit, e o nesărată idee să imaginezi dialog și fapte pe seama unor oameni care au trăit dăunăzi o viață a cărei realitate merită respectată așa cum e. Nu-i putem cunoaște toate amănuntele dramatice? Pentru această lipsă, surogat nu există. Și nu-i frumos, de altminteri, să-ți curgă balele curiozității ochind pe fereastră în casa omului, nici să-i desfaci toate cutele rufelor dedesubt; și-i încă mai urât, poate, să-i miroși toate slăbiciunile private ale sufletului.

Biografia oamenilor, căror spiritul lor le-a dat putere extraordinară de a trăi mult peste marginile funcțiunilor de nutriție și reproducție, și dincolo de vanitățile slăbănogilor comuni, se cuvine a fi redusă la faptele care, în strict înțeles, luminează activitatea lor superioară. Anecdota dichisită, cu accente vădit îngroșate, este ingredient pentru secături. Dar acestora trebuie să le fie de ajuns romanul de colportaj și filmele suburbane. E păcat să dezvelim, de hatârul curiozității nespălate, sărăcia și sifilisul oamenilor fără pereche, sau să amplificăm, cu Dumnezeu știe ce fantazii, necazurile lor de toate zilele.

IAR BIOGRAFIILE ROMANȚATE

Aici, în *Adevărul literar* din 11 noiembrie 1928, și, puțin mai înainte, într-o notiță pentru *Almanahul ziarelor „Adevărul" și „Dimineața"*, am vorbit despre o specie de literatură biografică, prezintată în masă, însemnând-o ca un abuz pe piața librărească. „Lansarea" duzinelor de volume, sub etichete vulgar ademenitoare – *Vieți mari, Vieți aventuroase, Vieți amoroase, Vieți pasionate, Vieți dureroase* – a fost, putem crede, considerabil ajutată de abilitatea literară a romancierului André Maurois, acela care, cu *Viața lui Shelley* și a lui Disraeli, dând cetitorilor o poliță orișicât onorabilă, i-a făcut să deschidă credit nemeritat neîncetatelor biografii romanțate ce, de atunci încolo, sub uniformă copertă verde sau roză, decepționează aproape regulat fidelitatea imprudentă a unor cumpărători vrednici de o marfă mai bună, dar entuziaști, sau altfel sugestibili fără cumpănire.

Se pare însă că chiar în privința lui Maurois se pot face rezerve grave.

În *Mercure de France* din 15 ianuar 1929 publică Georges Batault o „apărare" a poetului Shelley; iar dușmanul de care-l apără nu-i altul decât Maurois.

Batault începe astfel: „Unele fenomene în legătură cu ciudatele mișcări ale literaturii contemporane rămân inexplicabile dacă nu menținem prezentă în minte această idee de primă însemnătate: tendința literaturii, sau mai drept a producției literare de a nu fi decât o ramură a industriei și a comerțului, supusă tiraniei legilor economice. Se fabrică în serii mari pentru a sluji trebuințele unei clientele cât mai întinse. În Franța am văzut, în ultimii ani, ajungând la producție mare un gen literar nou: biografia care se numește romanțată. Un scriitor, care-și făcuse o reputație invidiabilă prin publicarea a două cărți pline de humor, și de altminteri încântătoare, domnul André Maurois, s-a hotărât într-o zi, fără să-i putem înțelege numaidecât motivele, să scrie o viață a lui Shelley". Și Batault arată cum, în urma acestui succes, editorii au mobilizat scriitorii, au creat colecții și au dat naștere unei noi specii de literatură, astăzi înfloritoare la culme. „Despre cele mai multe din cărțile acestea putem zice, fără să manifestăm o excesivă severitate, că ajung tocmai bine până la mediocru, și că, obișnuit, ele sunt pentru istorie și critică ceea ce romanul-foileton e pentru romanul literar, ceea ce Ponson du Terrail e față de Balzac sau Pierre Decourcelle față de Flaubert".

Întorcându-se de la această situație generală la autorul săltăreț al vieții lui Shelley, Batault îl notează cu vorbele acestea: „Domnul André Maurois are geniul inexactității“. Pe patruzeci de pagini în-opt, Batault ne dă o colecție sistematizată de exemple pentru a-și sprijini formula în care a prins pe Maurois.

Eu bănuisem numai că acest autor fusese cauza inocentă a unui abuz negustoresc obișnuit. Batault îl denunță acum ca un vinovat dătător de exemple rele. Aprecierea mea e sprijinită de cercetarea lui Batault *a fortiori*. „Mica lucrare“, cum își numește Maurois cartea, cu obișnuita modestie cochetă către „cetitorul binevoitor“, e plină de greșeli. „Maurois e un biograf grăbit, care scrie pentru contemporanii săi, de care știe că sunt oameni grăbiți. Nu-l interesează nici geniul lui Shelley, nici lirismul lui suveran, nici gândirea, nici impresiile, ci curat numai aventurile mai mult ori mai puțin tragice sau hazlii ale acestui mare om, neîndemânatic, nenorocit și generos.“

Singură o interpretare amănunțită a cărții lui Maurois – operație pentru care nu-i loc aici – ar putea arăta cât de dreaptă este încheierea lui Batault, că Maurois a făcut o „operă de ponegrire destul de perfidă“, dar, socotind inexactitățile de fapt și falsele interpretări colecționate de criticul vieții lui Shelley, putem admite că lucrarea biografului-romancier e pur și simplu ușuratică.

Deunăzi, Benjamin Crémieux (în *Les nouvelles littéraires* din 2 martie 1929) zicea că succesul biografiei romanțate dovedește anularea simțului istoric în cetitorul actual, și el crede că această anulare ar fi provocat-o erudiția abuzivă care, criticând și suspectând totul, ajungea să nu mai poată hotărî, din exces de scrupul, nici măcar data unei nașteri sau a unei morți, de exemplu. Cetitorul se supără de atâta îndoială; nesiguranța aceasta complicată îl plictisește, și atunci se duce la biografiile romanțate.

Dar cărțile erudite, cred eu, biografice sau altele sunt făcute pentru alt public decât acel pe care-l discută Batault și Crémieux. Istoria vieții și a operei lui François Villon a scris-o Gaston Paris și competent, și elegant: inteligența literară, simțul istoric și erudiția se întâlniseră excepțional în acest filolog ilustru. Totuși, ca filolog, el rămâne fatal pe dinafară de obișnuita reclamă a negustorilor de cărți. Cumpărătorul curent își va da sigur banii pe un *Villon* romanțat, fabricat în zece zile de nu știu cine, cum a dat Dumnezeu. Este, de altfel, o pură exagerare să ne închipuim pe cititorul curent actual, „americanizat“, cum spune Batault, sau cu simțul istoric mai tocit, cum vrea Crémieux, de cum era la echivalentul său de acum cincizeci de ani. Suntem totdeauna gata să ne încărcăm special contimporanii cu păcate care au fost și ale vremurilor trecute. Proporția celor cari iubesc cărțile exacte și sobre va fi fost tot atât de infimă, și negustorește neglijabilă, pe vremea lui Dumas-tatăl, ca și în zilele lui Pierre Benoît și ale autorilor de *Mari vieți amoroase*. Însă literații serioși și naivi nu se pot opri de a visa un public și numeros, și plin de toate virtuțile frumoase, ca din povești.

Sigur, este un drept elementar să dăm pe față inexactitatea și gustul prost ce se adăpostesc șiret sub succesele de piață. Însă e o iritație de prisos a cere publicului, ori chiar și celor care-i furnizează biografii ușurele, să învețe, nădușind, viața și opera lui Mozart din Otto Jahn, pe a lui Bach din Spitta, ori să caute informații despre scrisul lui Balzac sau al lui Théophile Gautier în cărțile vicontelui Spoelberch de Lovenjoul: asemenea instrumente literare, în format spăimântător de dicționare grecești, îngrozesc și dezgustă. Pe Maurois l-au pus criticii năzuroși pe două coloane, ca să arate cum a luat bucăți întregi din biografii englezești pentru ca să-și împlinească și să-și îngrașe cărticelele despre Shelley și Disraeli. Dar cum era omul să compuie biografii micuțe altfel decât făcând extracte din altele mai mari? Destul că adăoga de la dânsul agrementele.

În definitiv, depinde de cum ți-ai făcut socotelile din capul locului: autorilor din care extrage Maurois le-a trebuit câțiva ani pentru alcătuirea unei biografii; iar Maurois vrea să-și dea volumul gata în trei luni, poate. Nu are a face; și nu ne rămâne decât să luăm fiecare lucru drept ce este. Numai să nu-și închipuie omul că a cetit o carte istorică de exactitate rafinată când lasă din mână o istorioară aranjată cu haz din câteva lecturi de biografie serioasă. Să fim bucuroși că Maurois și-a dat osteneală a ceti cu creionul în mână o carte englezească sau două. „Nicht jedes Maedchen haelt's so rein[1]“, zice Mephisto.

„KREUTZER–SONATE“ SAU ARTISTUL FĂRĂ VOIE

Cu două citate din *Evanghelie*, puse ca epigraf, și un comentar publicat deosebit, autorul a explicat de ajuns *morala* povestirii sale celebre. În 1890, când apare nuvela aceasta, în care cei mai mulți n-au văzut decât o alarmă violentă contra impurității sexuale, Tolstoi era convertit de mult. Lumina i se făcuse deplin: alte valori nu mai existau pentru dânsul în afară de morala și religia elementară; cu nici un preț n-ar mai fi vrut să treacă în ochii semenilor lui drept povestitor, adică drept simplu artist. Dar pornirile adânci și oarbe ale naturii sunt mai tari decât voința cugetată, oricât de îndărătnic s-ar proclama ea. Tolstoi rămâne artist fără să vrea, și în această privință istoria literară poate să-l pomenească aproape ca pe o curiozitate unică. E cu putință să fi fost oarecare poză rafinată în convertirea lui; atitudinile acele de mujic umilit și pravoslavnic le va fi savurat el, poate, în oglinda vanităților celor mai ascunse care în nici un suflet de om nu lipsește – și din acest punct de vedere a făcut, între alții, Mereșcovski câteva presupuneri inteligente și verosimile; totuși, numai un scepticism prea simplu și de prost-gust ar putea clasa pe un om ca acesta printre obicinuiții cabotini ai vieții artistice și literare. În asemenea tipuri cu instincte, cu sensibilitate și fantazie supranormală, poza și voința autentică încap bine, fără ca una să altereze pe cealaltă. Ca și Rousseau, Tolstoi era un bolnav superior; la astfel de oameni poza nu e simpla și vulgara grimasă a mediocrilor, ci joc, copilăresc poate, dar de bună-credință, al unui suflet hipertrofic. Putem crede că dorința lui Tolstoi de a nu fi artist, ci numai apostol, era curată, și că lupta cinstit să se lepede de lume, prin urmare și de artă... Dar a rămas artist până la moarte: *Hagi Murad, Părintele Serghie, Diavolul, Cadavrul viu* stau dovadă veșnică de puterea neînvinsă a vocației. Însă *Kreutzer-Sonate* are o valoare deosebită, tocmai pentru că Tolstoi crede și afirmă atât de hotărât că această povestire e o fabulă de propagandă, și fiindcă cetitorul obicinuit a primit-o din capul locului ca o teză morală, și altceva n-a mai văzut în ea.

E drept că în această nuvelă morala vine înaintea faptului, așa încât atenția cetitorului comun rămâne definitiv acaparată de morală. Dar tocmai la structura literară a acestei prime părți „moralizatoare“ trebuie luat seama cu deosebire.

S-ar putea crede că, pentru a da maximum de putere tezei sale, Tolstoi a imaginat un nebun ca Poznicev, și l-a însărcinat tocmai pe dânsul să o susție. Dar pornirea artistică a fost mai tare decât intenția morală; efectul estetic primează cu orice preț.

Prin tehnica lui desăvârșit realistă, aplicată ca o virtuozitate care descurajează analiza, Tolstoi dă atâta lumină și relief figurii nebunului, încât această figură, și nu teza pe care o debită, ocupă inevitabil atenția cetitorului *literar*. „Doctrina“ nebunului se absoarbe în desenul figurii, și e distribuită așa încât să-i adâncească și să-i coloreze caracterizarea.

Iată, în colțul întunecat al vagonului, un om scurt de stat, cărunt, cu un palton vechi, cu o vestă ordinară dedesubtul căreia se vede o cămașă rusească brodată. Are mișcările scurte și iuți. „*O altă ciudățenie* a personajului“ e că, din timp în timp, scoate un sunet curios, ca un fel de tuse, de sughiț sau de râs înăbușit pe loc. Omul se ferește să intre în vorbă cu alți călători. Când îl întreabă cineva, răspunde scurt și brusc. Cetește, fumează, bea ceai, privește pe geam: în tot ce face e neliniște continuă. Și, ca un motiv muzical, revine aproape în fiecare paragraf râsul sau sughițul acela bizar. Până la sfârșit, Tolstoi ne reamintește, în răstimpuri minunat calculate, glasul sugrumat sau iritat, mișcările agitate, suspinele sau râsul amar al călătorului tragic.

Evident, Tolstoi caută ca figura, cu ticurile ei stranii, să ne obsedeze. Prin aceasta efectul estetic ni se sapă tot mai adânc în fantazie; figura se întregește halucinatorie.

„Domnul nervos“, „domnul cel izolat“, „strigă tare, furios“, ochii îi ard, mușchiul unui obraz îi tresare spasmodic, dintr-o dată simte că-l supără lumina, iute se urcă pe canapea și trage perdeluța lămpii, grăbit soarbe, ceașcă după ceașcă, un ceai negru ca cerneala: așa ne urmărește chipul omului în tot timpul povestirii, iar între ideile vărsate pe nerăsuflate și înfățișarea exterioară acordul e deplin: ideile sunt așa cum trebuie să fie la un apucat ca acesta.

*

Poznicev e inteligent și smintit. Raționează ca un filozof isteț, dar observă și conchide unilateral ca un maniac.

Impuritatea fundamentală a vieții sexuale, aceasta e „ideea“ lui Poznicev. Nu e vorba de a înnobila, cum se zice, dragostea fizică: trebuie suprimată, fiindcă ea e răul radical. Judecata e simplă și luminoasă: sau viața n-are înțeles nici scop, și atunci logic se impune să o negăm așa cum cer budiștii, Schopenhauer și Hartmann; sau are un scop, și atunci e clar că ea va trebui să înceteze îndată ce acest scop va fi atins. Și care poate fi scopul vieții? Desigur: bunătatea și iubirea de oameni. Ce puteri stau împotriva acestui scop? Patimile noastre. Și Poznicev nu stă o clipă la îndoială: cea mai tare, mai rea, mai îndărătnică dintre patimi este dragostea sexuală. În această privință siguranța lui e deplină: știe că așa e, *fiindcă* el, Poznicev, a suferit grozav din pricina dragostei fizice – și e cunoscut că „siguranța“ care se capătă prin mare suferință e tare ca granitul. Când suferința se preface în teorie generală, nu mai poate fi scăpare. Întâmplările grave ale vieții omului le generalizează fără scrupul, și împotriva „filozofiilor“ născute din pățanii proprii leac nu există. Obiecția cea mai pașnică îl exasperează. Cel încercat nu răspunde decât cu râs amar, sau cu mânie celor care ar vrea să-i critice convingerile.

Oricât de scurt schițate, figurile celorlalți călători apar tot atât de întregi și viu caracterizate ca și figura centrală. Avocatul și doamna cea cu idei moderne, negustorul cu idei ruginite și comis-voiajorul care n-are nici o idee și caută să apuce când una, când alta – împlinesc cu puternic relief tabloul în jurul dramaticului erou. Hainele, mutrele și întreg stilul exterior, felul cum încep vorba, cum se întrerup, cum nu se înțeleg și, nerăbdători de a se asculta, se reped să răspundă la afirmații pe nedreptul atribuite adversarului... întreaga babilonie a discuțiilor obicinuite, cu absurditățile lor tipice și comice, o fixează Tolstoi cu acea rară măiestrie realistă care-l stăpânește ca o fatalitate supremă. El vede artistic, necontenit, în ciuda zelului moralistic, căruia vrea să-și închine toată voința și destoinicia.

Între autorii vestiți care au întrebuințat dialogul pentru a da cadru viu unor idei generale, Tolstoi îmi pare să fi împăcat cel mai bine relieful artistic al persoanelor cu limpezimea ideilor care-și stau împotrivă. În Platon, interlocutorii rareori sunt altceva decât ecouri simple și monotone ale lui Socrat. La Renan, parizianul consacrat atenian prin formula obicinuit admisă, figura persoanelor (în „dramele“ filozofice nu mai puțin decât în *Dialoguri*) nu există: sunt nume proprii scrise în capul unor paragrafe, care n-au ce face cu aceste palide sonorități decorative. Multe pagini din Anatole France nu sunt decât dialog filozofic. Desigur, plasticitatea persoanelor lui (Coignard și unele figuri din *Histoire contemporaine*) e adeseori abil susținută; dar încercarea de a fixa realistic capriciile unei conversații o dată cu fizionomia vorbitorilor, de pildă în primele capitole din *Le lys rouge*, dă efecte artificiale și șterse, față cu introducerea, foarte asemănătoare ca intenție tehnică, mult mai scurtă dar cu atât mai plină și vie, din nuvela lui Tolstoi. Și aici, ca în orice formă înrudită cu dialogul filozofic, una din figuri crește excesiv față cu celelalte, și convorbirea e curând înlocuită de monolog. Dar la Tolstoi, monologul, oricât s-ar dezvolta, nu încetează de a caracteriza persoana care-l debită. La fiecare capitol se adaugă semne noi ale detracării personajului.

*

Poznicev e chinuit de gelozie sexuală în așa grad că, până și pe medici – ticăloșii, șarlatanii, cinicii de medici! – îi îneacă în injurii furioase, „fiindcă dezbracă și pipăie peste tot nevestele oamenilor“. Alt potop de ocări și blesteme, pe îmbrăcămintea femeilor, cu deosebită stăruință asupra felului nerușinat de a pune în valoare frumusețile cărnoase de dindărătul corpului. Era un punct cu deosebire sensibil în sufletul acesta atât de tragic: chiar pe rivalul său, pe elegantul viorist, îl batjocorește cu grozavă ironie, pentru că i se părea că seamănă la contur cu femeile hotentote – Poznicev are o oroare specială și curioasă de callipygie. Dezgustătorul viorist mai are încă și „ceva parizian“ în persoana lui; și Poznicev zice curent: „maimuțele și parizienii“, pentru a exprima în două cuvinte cea mai abjectă stricăciune. Foarte tare îl irită de asemenea ghetele cu nasturi ale tânărului.

Cu toată logica susținută, la un anume loc izbucnește dintr-o dată incoerența constitutivă a dezechilibrului: după ce arătase, în culori de o fioroasă violență, ura sălbatică în care se zbat, de la începutul căsniciei, el și soția, ne lovește (la sfârșitul capitolului XXI) exclamația neașteptată: „trebuia să conduc până la ușă pe domnul acesta, venit să turbure *pacea*, să zdrobească *fericirea* unei familii întregi“. Până aici fusese vorba numai de luptă pe moarte și de cea mai cumplită mizerie casnică; acum, deodată, ni se pomenește de pacea și fericirea căminului. Fără îndoială, omul nu e întreg la minte; gândurile lui se dau peste cap, ghiontuite de impulsuri furioase. Și Poznicev jură, firește, că nouăzeci și nouă la sută din oamenii însurați trăiesc într-un iad ca acela în care trăise el. Cei mai mulți n-au curaj să dea lucrul pe față, tot astfel cum n-au curaj să strige în gura mare că luna de miere e numai murdărie, rușine, scârbă, chin sau plictiseală. Cu îndărătnicie de posedat, el refuză să admită că între soți poate exista, în adevăr, altceva decât turbare sexuală și ură de moarte, alternativ, sau, poate, chiar confundate într-un amestec ciudat și virulent.

Pentru că, după ce făcuse și alăptase o casă de copii, femeia, istovită, vrea să se odihnească, bărbatul face, pe loc, această încheiere, pe care o crede cu deosebire „dreaptă“: s-a lepădat de datoriile ei de mamă; atunci desigur tot așa de ușor își va călca datoria de soție. Și apoi copiii, cine știe cu ce lachei au fost făcuți?... În sfârșit, ce mai atâta vorbă? Doctorii și muzica, iată cauzele celor mai multe adultere. Din întâmplare, doamna Poznicev făcea muzică, și pe această particularitate clădește ingeniosul ei soț o întreagă și amară filozofie... Muzica ar trebui controlată de autorități, ca și sugestionarea hipnotică. Presto din *Kreutzer-Sonate*, se cântă în saloane pline de cucoane decoltate, și nimeni nu strigă împotriva acestei nerușinate provocări...? E drept că, în mijlocul acestei izbucniri despre muzică, a cărei putere o proclamă „grozavă“ și „spăimântătoare“, Poznicev are clipe de reținere lucidă, și, în două rânduri, observă că vorbește numai „despre dânsul“, oprindu-se astfel în loc, în fața propriei sale ciudățenii.

*

După astfel de pregătiri, care cetitor capabil de atenție estetică, de înțelegere specific literară se va mai putea ocupa de „doctrina“ nenorocitului acestuia care, evident, purta în el din naștere sorții unei existențe catastrofale?

Întregul tablou e lucrat astfel, încât figura să ne captiveze, și nu cuprinsul brut al vorbelor care i se atribuie : „ideile“ sunt culori și linii ale figurii. Avem înainte un nebun, înfățișat cu o rară capacitate artistică. Și se poate un material mai favorabil pitorescului literar decât nebunul?

Cum se vor fi luptat sau împăcat, în sufletul autorului, intenția pur artistică cu voința de a moraliza nu putem ști; și nici nu importă. Neîndoielnic rămâne, cred, că intenția artistică a triumfat de la un capăt până la altul al lucrării. În această privință France prezintă un contrast foarte instructiv cu Tolstoi: la cel dintâi, gândul abstract și intenția teoretică sunt adeseori mult mai tari decât impresia plastică, care numai cu anevoie își face loc, sau este chiar cu totul pierdută din vedere; din contra, la Tolstoi instinctul artistic, în chip fatal, pare că fără știrea și osteneala autorului subjugă intenția didactică.

De când începe criza și până la uciderea femeii, dezechilibratul Poznicev se arată nu numai inteligent, dar și maistru observator și artist rafinat. Călătoria în trăsură și apoi în tren, zbuciumul gândurilor, liniștea și turburarea care-l stăpânesc pe rând, în sfârșit acumularea precipitată a faptelor la sosirea acasă în puterea nopții; furia supremă stăpânită cu ultimele puteri, ca să poată surprinde cât mai viclean pe vinovați, alegerea pumnalului a cărui teacă alunecă după o sofa – și Poznicev „se gândește" că *pe urmă* va trebui să o caute acolo, după cum „se gândește" că ar fi ridicul să alerge, fără ghete în picioare, după complicele soției vinovate – rezistența corsetului sub cuțit și apoi înfundarea cuțitului în carnea moale, toate amănuntele, în sfârșit, care lovesc și minunează prin exactitatea lor stranie și imperioasă, Poznicev le justifică spunând că e falsă cu desăvârșire afirmația celor care pretind că nu-și aduc aminte nimic din ce au făcut în accesele lor de furie. „Eu îmi aduc aminte tot, și nici o clipă n-am încetat să-mi aduc aminte. În fiecare secundă știam ce fac. De faptul însuși al omorului mi-am dat seamă cu o minuțiozitate extraordinară... Și cuțitul l-am scos pe loc din carne, cu dorința să repar ceea ce făcusem".

Dar „minuțiozitatea extraordinară", atât de caracteristic pomenită de eroul povestirii, este viziunea artistică însăși. Pe erou l-a imaginat Tolstoi, l-a încadrat și l-a inspirat să vorbească cu „minuțiozitate extraordinară". Și tot ce e perceput și exprimat „minuțios" devine irezistibil estetic, impune contemplare. În acest caz trebuie să fie cu desăvârșire obtuz cetitorul care e în stare să se oprească la întrebarea bleagă, scumpă autorilor de broșurele morale: are sau n-are Poznicev *dreptate*, și ce măsuri sunt indicate pentru ca sexele să trăiască în dulce armonie, iar scandaluri sau crime pasionale să nu mai fie?

TOLSTOI ȘI PROUST

De demult se glorifica literatura franceză cu descrierea și explicarea vieții sufletești. În teatru, în povestiri, sau, mai de-a dreptul, în aforisme și portrete, așa-numita analiză psihologică s-a cultivat ca unul din cele mai firești roduri ale spiritului franțuzesc. O adevărată virtuozitate națională; aproape un monopol.

Încă din veacul XII, cel mai ilustru autor de romane bretoane, Chrétien de Troyes, e – „psiholog". Învățații nemți, din ambiție naționalistă, au vrut să infirme această glorie medievală a dușmanului ereditar. Când un Wolfram von Eschenbach, un Gotfried von Strassburg, sau și alții mai obscuri, traduc și prefac romane franceze, critica nemțească revendică pentru dânșii, în special, *adâncirea psihologică* a textului străin. „Die psychologische Vertiefung" ajunsese, în istoriografia literară germană, o formulă stereotipă, care se întrebuințează poate și astăzi încă. Dar obiecțiile filologilor nu se iau în seamă. Astfel, dogma franceză rămânea nesupărată; și așa de perfect era ea încheiată, încât Shakespeare, de pildă, este ușor și simplu trecut cu vederea de opinia franțuzească când e vorba de psihologie literară. *La connaissance du coeur humain*, cum zice formula școlară, a rămas consacrată ca vocație franceză definitivă.

Rușii însă au pus capăt monopolului francez. Vreau să zic: rușii s-au impus și atenției francezilor. Cu toată mizeria traducerilor; cu toate că limba și cultura întreagă a francezilor sunt foarte neprimitoare, iar limba și viața rusească, mai ales, trebuiau să le pară lor lucruri de pe altă lume. E drept că, pe atunci, situația literară în Franța, tocmai în punctul în care ne interesează, era așa, încât Paul Bourget trecea drept marele maestru *pour la connaissance du cooeur humain.* Cel puțin pentru oficialitatea literară și publicul ei. Cred că această măiestrie a lui Bourget, pe atunci nediscutată și nediscutabilă, aruncă astăzi într-o supărătoare perplexitate pe toți acei al căror simț literar nu-i paralizat prin anume șicuri politice sau religioase care se poartă acum, ca ultimă eleganță, *à Bucarest tout comme à Paris.* Un om curat de asemenea șicuri, dacă reușește să citească răbdător *André Cornelis, Le Disciple*, sau oricare din romanele psihologului absolut admirat la anii 80 și câțiva, se întreabă de ce critica de pe vremuri a dat acestor grosolane foiletoane rang mare tocmai pentru „analiza psihologică", și nu pentru pitorescul mobilierului ori pentru cine știe ce alt agrement din acele pe care cititorul „comme il faut" le cere de la orice carte serioasă și instructivă. De la un capăt la altul, romanele lui Bourget sunt același magazin de galanterie pentru trebuințe și ambiții suburbane.

Pe mulțimea cititorilor europeni o interesau rușii exclusiv ca material exotic și senzațional. Capacitatea lor pentru studiul vieții interioare și tehnica lor în acest studiu nu le-au luat în seamă decât literații de meserie. Este interesant că Mérimée, primul introductor celebru al rușilor în Franța, mustră pe Turgheniev, adică pe cel mai puțin adevărat dintre ruși, pentru „minuțiozitatea“ lui excesivă. Obiecția era caracteristic franceză: toți amatorii profani, de educație clasicistă, o au gata. Oroarea pentru detalii „curioaze“ și cultul generalităților de bun-simț alcătuiesc doar gustul pur clasic. Și Melchior de Vogülé, pătruns de aceeași estetică a temperanței elegante, este, dintru-întâi, nemulțumit de „confuzia“micrologică a artei rusești. Dar, fiindcă avea înainte pe Dostoievski și pe Tolstoi, numaidecât mărturisește: „nous sommes séduits par la subtilité de l'analyse psychologique; nous sommes émerveillés par une compréhension totale de l'homme intérieur *que nous n'avions jamais recontrée*“. Astfel, vorba hotărâtoare era spusă: valoarea nouă, chiar pentru un francez, stătea în tratarea vieții sufletești.

Zola a judecat pe Stendhal că își face personajele prin construcție logică, și nu din observație. Judecata îmi pare dreaptă. Și dacă e dreaptă despre acel care e socotit ca modern și inovator în psihologia literară, ea se aplică și mai deplin celor vechi, în parte chiar celor mai interesanți și mai „moderni“ dintre ei: lui Marivaux – romancierul, nu dramaturgul care a rămas om vechi – al lui Laclos.

În materie de analiză morală, literatura franceză, greu avea să se elibereze de tehnica maximei și a portretului.

Evident, Proust e inovatorul; iar inovația este de așa putere, încât opera lui devine cel mai considerabil fenomen literar al vremii actuale.

În 1910, prin urmare în plină maturitate și în momentul productivității celei mai intense, Proust scrie unui prieten: „E ciudat că, în toate genurile cele mai felurite, de la George Eliot la Hardy, și de la Stevenson la Emerson, nu este literatură care să aibă asupra mea o putere asemenea celei englezești și americane. Germania, Italia, adeseori Franța mă lasă indiferent. Însă două pagini din *Moara de pe Floss* mă fac să plâng“. Alături cu această influență proclamată de dânsul, ceilalți au numit pe Bergson ca inspirator decisiv al artei lui Proust. Iar Thibaudet, căutându-i loc în tradiția franțuzească, propune să se deschiză o categorie deosebită numai pentru Saint-Simon și Proust; dar îl apropie și de Montaigne, pentru „mobilitatea“ imaginilor. Apoi recurge la ingredientul atât de inevitabil astăzi al filozofiei raselor, și creează un „doublet franco-sèmitique“, reprezentat de Montaigne, Bergson și Proust. Fiindcă toți trei sunt pe jumătate evrei, și „mobilismul“ – așa hotărăște, nu știu de ce, dar cu desăvârșită siguranță, Thibaudet – este caracterul distinctiv al „dubletului“ evreo-francez.

E greu de crezut că un literat din generația lui Proust ar fi putut să nu cunoască pe ruși. Minuțiozitatea psihologică a lui Dostoievski, din *Crimă și pedeapsă*, mai ales, ori din *Krotkaia*, nu anunță metoda din *À la recherche du temps perdu*? Trebuie luat seama că voluminoasa istorie a lui Raskolnikov expune doar o criză foarte scurtă, și această restrângere a dramei în timp face posibilă coborârea în amănunțimile vieții interioare cu o intensitate aproape necunoscută literaturii anterioare. Rușii au arătat viața sufletească în mișcarea ei imediată, și devenirea reală a acestei vieți au adus-o ei în locul caracterizării prin definiții și scheme generale, în locul rezumatelor și surogatelor logice uzate în psihologia literară veche, cu deosebire în cea franțuzească.

Dar se găsește între Proust și un rus celebru o coincidență precisă vrednică de luat în seamă.

Tolstoi a tratat de multe ori, ca maistru, problema morții. Nicăieri cu atâta virtuozitate ca în *Moartea lui Ivan Ilici*. Psihologia bolnavului fără scăpare, pe urmă a omului care trage de moarte face din povestirea aceasta un *unicum* literar. În *La fin de la jalousie*, ultima nuvelă din *Les plaisirs et les jours*, Proust ia și el ca temă gândurile unui muribund. Și omul lui, întocmai ca al lui Tolstoi, se chinuiește cu întrebarea: cum se poate că moartea, pe care de atâtea ori, pe care acum câteva zile o văzuse, liniștit, având a face *cu alții*, să aibă acum a face cu *dânsul*? Există o copilărie primitivă pe care toți, probabil, o purtăm în noi: că moartea, pe care o înregistrez cu așa sânge rece în raport cu alții, nu mă privește pe mine. Este un refuz stupid și vital al minții de a lega, cu totală și adevărată convingere, moartea de propria persoană. Tolstoi a fost poate cel dintâi om, desigur cel dintâi artist, care, cu o claritate spăimântătoare, a pătruns și a dat pe față această bizarerie normală a sufletului. La Proust, detaliul este pus în valoare exact ca la Tolstoi, cu mai slab relief numai; expunerea lui rămâne în general mai schematică decât a rusului. Și apoi, în amândouă povestirile, oamenii, cari au trăit pământește, mor creștinește. Volta bruscă către învățătura creștină poate că e un fenomen destul de comun în ceasul din urmă. Adevărat, această învățătură este o doctorie înțeleaptă pentru situația finală; un subterfugiu folositor față cu radicalismul absolut al morții. Cu ajutorul carității creștine, oamenii se amețesc, poate, într-atât, ca să subtilizeze ideea groaznică a deposedării totale și irevocabile. Normal, omul trăiește cu tranzacții și așteptări de mai bine, iar ideea creștină este un leac de casă, naiv dar eficace, cum se pare, contra intransigenței sfârșitului absolut. „Et Honoré s'aperçut que l'amour, pur de tout égoïsme, de toute sensualité, qu'il voulait si doux, si vaste et si divin en lui, chérissait les vieux parents, les domestiques, le médecin lui-même, autant que Françoise, et qu'ayant déjà pour elle l'amour de toutes les créatures à qui son âme semblable à la leur l'unissait maintenant, il n'avait plus d'autre amour pour elle“. Întocmai așa li se dezvelește, in extremis, lui Ivan Ilici, și lui Vasile Andreici din *Stăpân și slugă*, rostul „adevărat“ al vieții. Numai că Proust, credincios încă simplificării tipic franțuzești, a redus și concentrat totul în erotică și gelozie; cu dânsele numai are de luptat caritatea creștinească. Iar Tolstoi a clădit contrastul pe bilanțul unei vieți întregi, și tabloul lui e de o bogăție uriașă. Dar, în tema astfel restrânsă, Proust și-a dat prima lui operă de maestru. Honoré, băiat tânăr, e așa de fericit în dragoste, ca și în toate, încât începe să-și dorească rele care să-l trezească din binele perfect în care aromește. Și soarta îl slujește fără întârziere. Cu obișnuita îngâmfare și lipsă de scrupule a bărbaților, niște prieteni comentează femeia care-l iubește, așa încât tânărul se îmbolnăvește de cea mai înveninată gelozie. Din dragostea lor de copii răsfățați, voioasă și sigură, Honoré și Françoise sunt aruncați în chinurile rușinoase ale geloziei erotice. Iar în mijlocul acestei crize urâte, îi lovește o catastrofă stupidă: pe tânăr îl calcă în picioare un cal speriat și-l rănește de moarte. Și, în friguri, el aiurează așa : „Je veux que tes yeux brillent aussi, je veux te faire plaisir comme je ne t'ai jamais fait... je veux te faire... je t'en ferai mal... Je vois bien pourquoi tu ne veux pas, je sais bien ce que tu t'es fait faire ce matin, et où et par qui, et je sais qu'il voulait me faire chercher, me mettre derrière la porte pour que je vous voie, sans pouvoir me jeter sur vous puisque je n'ai mes jambes, sans pouvoir vous empêcher, parce que vous auriez eu encore plus de plaisir en me voyant là, pendant".

Cu o rară grijă artistică trece povestirea de la mângâieri naive și copilăresc drăgălașe ale celor doi tineri la uriciunea hapsână a scenelor de gelozie, care se adună, monstruoasă de adevăr, în delirul agoniei. Soluția creștină însă, în amândouă povestirile pe care le compar, îmi pare că are ceva de consolație artificială. La Tolstoi, poate, intenția propagandistului e mai indiscretă decât în nuvela francezului. Finalele aceste apar ca o piedică în calea minunatului „naturalism" psihologic pe care-l cerem noi cei de astăzi, pe care ni-l și dau, de altfel, cei doi autori în corpul povestirii. Numai că reducerea dramei la dragoste și lovitura catastrofală în plină strălucire a unor vieți tinere dă nuvelei lui Proust tonalitatea întrucâtva teatrală; pe câtă vreme situația lui Tolstoi rămâne, cu excepția unor elemente ale finalului, strict realistă. Însă de aceea e drept să-i ținem lui Proust socoteală deosebită de valori ca acestea: „ses yeux suivaient une mouche qui s'approchait de son doigt comme si elle voulait le toucher, et puis s'envolait et revenait sans le toucher pourtant; et comme, ranimant son attention un moment endormie, revenait le nom de Françoise de Gouvres, il se dit qu'en effet peut-être il la posséderait et en même temps il pensait: Peut-être la mouche va-t-elle toucher le drap? non, pas encore; alors se tirant brusquement de sa rêverie: Comment? l'une des deux choses ne me paraît pas plus importante que l'autre! Gouvres possédera-t-il Françoise, la mouche touchera-t-elle le drap?". Simțul pentru valoarea detaliului material, cât de mărunt sau grotesc, în raport cu viața interioară se dovedește aici cu strălucită virtuozitate. Francezul a răsturnat convențiile vechii sale psihologii literare. Iar tehnica rusă are parte hotărâtoare în această revoluție.

Psihologia din literatura clasicilor francezi și anexele ei din vremi mai nouă își are originea în saloane, unde oamenii se pândesc în concurență mondenă. Această origine socială a dat acelei psihologii caracter unilateral, simplist și uniform. Observația este redusă la suprafață, prin urmare la generalități. Din contră, psihologia literară modernă, îndeosebi cea rusească, se naște din meditație solitară, din însuși excesul vieții interioare. De aceea este ea subtilă și minuțioasă, prețuiește cele mai absurde, mai ascunse și mai fugare mișcări ale sufletului.

André Gide dă vina lui La Rochefoucauld că literatura franceză a rămas simplistă și dogmatică în cercetarea sufletului. La Rochefoucauld, crede Gide, a impus egoismul ca singur resort al mașinei psihice. Nu cred. „Moralistul" acela, care inspiră groază eternă pedagogilor și altor idealiști de meserie, nu a spus că amorul propriu este unicul mobil care se găsește în om. El a descris numai reacțiile imediate și inevitabile ale egoismului constitutiv; a arătat cum aceste reacții nu pot să lipsească din nici o dispoziție a sufletului, acordând categoric realitate egoismelor știute și consacrate în toate vremile. Nu La Rochefoucauld, cel unic în agerime și adâncime între toți psihologii vechi, ci platonismul și stoicismul școlăresc, rămase de la umaniști și localizate în spiritul burgez al scriitorilor care au făcut clasicismul francez, ele au stat în calea psihologiei literare, și au deformat-o de dragul trebuințelor pedagogice ori chiar al celor de simplă tactică mondenă.

RUȘII

Rușii sunt oameni care nu se strâmbă. Acest lucru îmi vine mai întâi în gând oricând este vorba de dânșii. Am cunoscut mulți; și despre nici un soi de oameni nu mi-e natural să generalizez atât de sigur ca în cazul acesta: rușii nu se strâmbă. Am, de la natură, o pornire nestăpânită să pândesc grimasa de orice fel și de orice grad. Este desigur o iritabilitate absurdă, fiindcă grimasa înfierează specia noastră mai hotărât ca orice alt caracter. Grimasa doar este cel mai sigur și palpabil efect al sociabilității. Societatea siluește pe om în chipuri felurite și complexe, pentru a-l face altfel decât cum este; și primul pas în supunerea la această silă, dacă lăsăm la o parte simpla revoltă, este strâmbătura: mutră, frază, patos. Masa oamenilor „civilizați" se oprește la această primă treaptă.

Lumea rusească s-a format, relativ, deoparte, și în afară de sfera propriu-zis europeană. Prin necesitate istorică, aceste lumi au trebuit să se lege. Dar Rusia era prea mare, era formată în anume fel, prin urmare prea tare pentru a cădea în maimuțăria simplă. Rusul a rămas *original*, și a trebuit să pară exotic apusenilor. În el s-a trezit inevitabil și spontan conștiința deosebirilor care-l puneau în contrast cu societatea apuseană, și aceste deosebiri erau prea viguroase pentru a lăsa mare loc imitației. Rusul rămânea *natural*, în fața europeanului. Mai preciz: imitația intervenea mai ales într-atât că rușii s-au simțit chemați să aplice, în înțelesul cel mai elementar și intransigent al cuvântului, *ideile* pe care le clocise europenii, cei lipsiți adeseori de puterea de a le trăi. Și, de pildă, fiindcă s-au întâmplat să fie în fază revoluționară, rușii au practicat revoluția fără costum clasic, fără amintiri școlare din istoria Romei, fără frază și grimasă literară.

În patriarhalismul lor rural, feudal și creștin, s-a născut un eroism genuin și uriaș. Apusenii adeseori nu sunt în stare să-și dea seama de acest îndelung eroism rusesc, care se risipea simplu și cronic.

Să nu pierdem din vedere că Rusia era, după ideile apusene judecată, o lume medievală răscolită însă de toată moștenirea ideilor moderne, fără ca din această răscolire să rezulte maimuțăreală. Astfel au ajuns rușii să fie atât de excesivi și original – „moderni". Viața religioasă rusească era, ca intensitate, echivalentă cu vremile de cea mai strașnică fierbere religioasă ale veacului de mijloc apusean. Și sufletul religios, în Rusia, pătrundea toată masa, până la intelectualii cei mai desfăcuți de tradiția

populară. Să nu greșim: evlavia veche în masele apusene actuale, în cele bretone sau sud-italiene, cu toată aparența medievală, este mecanizată și sterilă, îngrădită fiind de disciplina bisericească însăși, ca și de cea socială a regimului strict burgez. În norodul rusesc însă „evul mediu" religios este viu, original și rodnic.

Este banal să se atribuie rușilor capacitate deosebită pentru suferință, și literații europeni au găsit fraza: rușii au religia durerii. Mai drept e, mi se pare, să zicem: virtuozitatea durerii. Lumea rusească era bolnavă; și este încă, din cauza unei prefaceri excesive. În acest gigantic spital oamenii se exercitau, prin inevitabilă simpatie, în suferință. Individual considerați, rușii arată un mare procent de nevropați. Dar acești nevropați erau maiștri puternici ai suferinții. Nu am văzut nici închipuit oameni mai natural gata să se instaleze în suferință, să dezvolte în ea un fel de confort straniu, să înădușe, natural și complet, impaciența și scârba pe care nouă acestorlalți ni le stârnește atât de irezistibil durerea de orice fel. În apropierea unui rus nenorocirea cât de năprasnică devine familiară, durerea și moartea se fac logice și normale. Acești oameni deci, să zicem: medievali, plini de lăcomie naivă pentru ideile modern europene, fie că le adoptau cu un zel sălbatic, fie că le respingeau cu ciudată îndărătnicie, păstrau în totul darul de a nu se strâmba. Cu excepții, se înțelege. Turgheniev a fost exemplul cel mai bun de rus deformat, prins cu totul de frizeria europeană. Alături de scriitorii ruși cei mari și adevărați, cărțile lui răsuflă acum aer de veche pomadă franțuzească.

Lui André Gide i-a povestit un prieten al lui Dostoievski o curioasă întâmplare. Dostoievski violase o fetiță. Faptul e cu putință (deși nesigur); căci nenorocitul avea, probabil, epilepsie și propriu-zisă și larvată. Prigonit de nevoia să se spovedească, Dostoievski s-a hotărât să spuie grozăvia tocmai lui Turgheniev, omului care lui îi era urâcios până la vomitiv. Și s-a dus la celebrul scriitor, cu care era de mult certat, și i-a mărturisit fapta. Ca om binecrescut, Turgheniev a rămas împietrit. Celălalt i-a zbierat : „Ți-am spus asta, și-ți mai spun că te disprețuiesc adânc". Și a plecat trântind ușa... Curajul faptei e poate bolnăvicios; voința însă e normal rusească și creștină. Dostoievski se gândea că eroii lui Turgheniev se îmbrățișează plângând, *rusește* cum am zice, când se împacă după cine știe ce păcat mare, și credea să provoace un acces de caritate creștină rusească în delicatul scriitor. Sau poate a vrut să-și dea numai satisfacția, pământește atât de legitimă, de a verifica o mască și un sistem de grimase?

Comicul și satira rusească au o particulară naivitate. Formele reale ale ridicolului, vanitatea, mai ales, și poza sunt, în societatea rusească, de obicei, simple și transparente, comparate cu aceleași elemente din Apus, din societatea franceză, cu deosebire, care oferă, probabil, maximum de contrast cu Rusia. Însuși graiul rusesc, arhaic și țărănesc, cuvintele lungi ca la Homer, rostite larg și tare parc-ar fi strigate pe câmp de la un lan la altul, e ca dinadins făcut să stea împotriva vorbirii franțuzești, repezi și din vârful limbii, care sfârâie nuanțată numai de miorlăituri cântate, semne ciudat înțepenite ale unei emoționalități de comandă, învățată la fel cu celelalte maniere elegante. Același caracter de găteală, de artificiu prea vădit îl are întreg stilul francez, sumar considerat. Fără îndoială, toată literatura apuseană poartă în ea o duplicitate creată de tradiția clasicistă. Dar nicăieri, mi se pare, această tradiție n-a luat forme atât de pronunțat cabotine ca în literatura franțuzească; nicăieri retorica nu s-a combinat atât de intim cu postulatele bunei creșteri, nicăieri clasicismul n-a fost de esență atât de socială ca în Franța. Și să luăm seama că nicăieri „simplicitatea" n-a fost cu atâta larmă trâmbițată ca acolo; simplicitate, adică, purtată cu multă socoteală, arătată cu degetul, ca să se știe doar că e simplicitate... Nu-i ușor de găsit scriitor francez în care să nu alterneze grația prelatului de paradă cu grația balerinei.

„Literații, zice Proust, rămân, oricum, boierii inteligenței. Să nu cunoască anume carte, anume particularități ale științei literare, va fi totdeauna, chiar la un om de geniu, semn de plebeism intelectual. Distincția și noblețea consistă într-un fel de francmasonerie de obiceiuri, într-o moștenire de tradiții. Distincția adevărată se preface totdeauna că se adresează numai persoanelor distinse care cunosc aceleași obiceiuri, și ea nu dă socoteală. O carte a lui Anatole France subînțelege o mulțime de cunoștinți erudite, cuprinde încontinue aluzii pe care prostimea nu le observă și care, pe lângă alte frumuseți, fac noblețea incomparabilă a cărții". E vina lui Proust numai că în lumea literară franțuzească distincția și noblețea intelectuală însemnează, în fond, a fi speriat, cu mutră mai mult sau mai puțin fină, că poți face aluzie la anume cărți și marafeturi scriitoricești...?

Între ruși, Tolstoi e acel care se opune mai violent manierei franceze. În cartea franțuzească cea mai adevărată, figurile încă trebuie să semene, măcar pe alocuri, a actori, dacă nu chiar a manechini de coafor. Prin felul de a imagina și a spune, prin stilul impus de o educație literară prea conștientă și indiscretă, scriitorul francez e veșnic împins să se ție de persoanele sale, să le potrivească atitudinea și mai ales vorba, după modele pe care nu le poate uita. De aceea s-a făcut, cred eu, tocmai în Franța atâta zgomot pe chestia „impasibilității", a obligației scriitorului de a dispare cât se poate din opera lui. La Tolstoi, ascunderea aceasta e realizată imediat: enorma lui putere de viziune era liberă de orice modele școlare, liberă de horbotelele distinse ale retoricii.

Simțul tragicului nu-i deopotrivă propriu oricărei vremi, deși aproape toate epocile literare păstrează, mumificat prin cărturărească tradiție, un stil tragic. În Eshil, în Shakespeare, la rușii și scandinavii de astăzi a fost simțul tragic viu și adevărat. Francezii l-au avut, poate, mai puțin ca oricând tocmai atunci când și-au fabricat „tragedia" lor clasică, și nu se poate zice că l-au descoperit de atunci încoace. Din tortură morală și teroare fizică, din spaime religioase și anxietate metafizică se naște tragicul.

Burgezii umaniști care au făcut clasicismul francez și persoanele distinse în a căror saloane și-a căpătat el particulara savoare erau deopotrivă străini de acele experiențe adânci și violente. Scandinavilor le-a adâncit protestantismul până la tortură viața interioară prin scrupul moral; iar rușii au cunoscut tot atât de mult fiorii religiozității până la boală, ca și eroismul lumesc în formele lui cele mai sângeroase.

Astfel le-a fost dat lor să renască frumusețea naturalului întreg, chiar și a celui patetic. Dictatura lor artistică este nu se poate mai explicabilă. În același an când publica studiul despre romanul rusesc, Melchior de Vogüé scria unui prieten: „Dostoievski e enorm. Taine îmi spunea zilele acestea că Zola, Daudet, Goncourt și consorții nu-s vrednici să dezlege pantofii omului aceluia". Taine a fost excepțional între francezi prin capacitatea de a simți și înțelege și altceva decât gustul și spiritul consacrat al compatrioților săi. Luați seama cât de curat e stilul lui de fardurile... distinse pe care vrând-nevrând și el le cunoscuse.

SUBTILITĂȚI DESPRE RUȘI, ȘI ÎN GENERAL

Un cititor rus al *Adevărului literar* scrie redacției următoarele:

„Articolul d-lui Zarifopol, *Rușii*, pornește, mi se pare, dintr-un punct de vedere greșit. Ceea ce d-sa crede că este esențial în psihologia rușilor e numai particularitate psiho-geografică. *Inima slavă*, ca și *geniul latin* sunt lucruri imaginare. Creștinismul, ortodoxismul și protestantismul sunt numai trei forme senzuale pentru explicația unei idei abstracte. Sfântul Nicolae e același și la catolici și la ortodocși, însă sfântul Francisc din Assisi aparține numai catolicismului, precum și sfântul Sergiu numai ortodoxismului. Astfel și cu literatura. Dostoievski e al tuturor religiilor literare, precum și Pascal și Montaigne, și Goethe și Knut Hamsun și Ibsen. În literatură există numai personalități, numai regi care bat moneda lor proprie. De aici și greșeala d-lui Zarifopol. D-sa compară ceea ce nu se poate compara: un rege, Dostoievski, și o turmă de supuși".

Pe cât o pot înțelege, scrisoarea cititorului rus atinge chestii, cum se zice, de principiu. Îmi închipuiesc că publicul *Adevărului literar* va avea pentru asemenea chestii generale măcar atâta curiozitate câtă am presupus că are pentru psihologia rușilor. Poate mai multă.

Scrisoarea însă pare a vrea să afirme că ceea ce eu am socotit „esențial" în psihologia rușilor e „numai particularitate psiho-geografică". Se poate. Dar de ce: *numai?* Căci și particularitățile psihice și cele geografice merită atenția noastră. De ce dar n-ar merita-o și particularitățile „psiho-geografice?"... În momentul când mi-am gândit articolul, eu, cine știe de ce, eram preocupat poate de particularitățile „psiho-geografice". Dar, zice scrisoarea, nu aceasta e „esențialul". De ce nu? Din punct de vedere „psiho-geografic", tocmai „particularitățile psiho-geografice" sunt „esențialul".

Scrisoarea însă poate vrea să afirme că, în general, constatările „psiho-geografice" sunt lucru secundar. Nu sunt „psiho-geograf"; prin urmare, nu mă simt jignit în mândria mea profesională. Îmi pare rău numai să văd că o știință este astfel tratată ca absolut secundară. Ca să vă spun adevărul întreg: nici nu știu bine ce știință e acea numită „psiho-geografie". Dacă mi s-a întâmplat cumva să o practic un moment, am făcut aceasta cu inocența vestitului Jourdain, care îmbătrânise fără să știe ce-i proza. Ne putem închipui însă că „psiho-geografia" ar fi explicarea caracterelor psihice ale grupurilor umane prin particularitățile fizice ale ținuturilor unde locuiesc. Dacă e așa, atunci eu nu merit să mă intitulez psiho-geograf, nici în treacăt măcar. Eu am scris că rușii nu se strâmbă și am adăogat că acest lucru îmi dă în gând mai întâi când vine vorba de dânșii. Nu am spus că aceasta ar fi „esențial" în psihologia rușilor, ci numai un caracter care deosebește, în chip foarte aparent, pe ruși de alte neamuri. Și deloc nu cred, și nici n-am scris vreodată, că acest caracter sau și altele de care am vorbit, ar fi caractere de rasă, și oarecum eterne. Dimpotrivă: am căutat să înțeleagă cititorul că e vorba de caractere *istorice*, deci schimbătoare. Lipsa de afectație, religiozitatea, eroismul le-am prezentat anume ca efecte ale dezvoltării istorice, nicidecum ca semne ale *sufletului rasei*. De aceea, „inima slavă" nu are ce căuta printre obiecțiile care, cu drept, mi s-ar putea aduce. Nu m-am servit cât de puțin de asemenea idei foarte la modă astăzi în frazeologia unor diletantisme politice sau literare. Acum, de ce am zis eu că rușii nu se strâmbă? Am zis așa fiindcă am cunoscut o sumă destul de mare de ruși, de foarte deosebite trepte și sfere sociale, și aproape la toți mi-a lovit atenția lipsa de morgă națională, socială și individuală. Rușii erau (și mai sunt încă, poate) curați de acea retorică nu numai a vorbei, ci și a micimii și manierelor pe care o au europenii din Apus. Ei aveau fason patriarhal și rural. Dar toate semnele distinctive ale rușilor de care am pomenit nu le consider nicidecum caractere ale „sufletului slav", și cred că se vor schimba o dată cu burgezificarea societății rusești. Și-a închipuit cineva din cititorii mei că absolut toată masa rusească, numeric luată, prezintă, la fel și în același grad, acele caractere? Atunci îi cer iertare, dacă textul meu l-a făcut să înțeleagă lucrurile atât de strict aritmetic. Eu însumi la asemenea strictețe numerică nu m-am gândit. Am vorbit, de altfel, și de ruși deformați; pentru că am cunoscut, printre cei trăiți lungă vreme în mijlocul societăților străine și în strânsă legătură cu dânsele, ruși cari făceau strașnic pe englezii, pe francezii ori chiar pe nemții. Dar aceasta nu ne poate opri să vorbim de caracterul rușilor, ca și de ale oricărui alt neam. Vrea oare scrisoarea rusească să nege radical dreptul la generalizare în această privință? Poziția noastră îmi pare exagerată. Grupele omenești prezintă caractere care le deosebesc, mai tare ori mai slab, la prima vedere, ca și la cercetare mai de aproape. Există desigur un mimetism esențial omenesc, care creează asemănări între indivizii legați cronic în aceeași grupare socială. Dacă și întrucât aceste asemănări sunt etnice sau istorice aceasta e obiect de cercetare specială în fiecare caz dat; e, și mai mult poate, chestie de doctrină, uneori de doctrină științifică; încă mai adesea: de doctrină politică. Sunt mulți oameni, de pildă, care ziceau, până mai deunăzi, că germanii și rușii sunt popoare monarhice, făcând, fără multă bătaie de cap, legătură directă între ceea ce s-ar putea numi temperament etnic și anume forme de guvernământ. Așa e rusul, așa germanul: monarhist din naștere și pe veci. Dar la asemenea etno-psihologie de cafenea nu avem de ce ne opri.

Sigur îmi pare însă că grupele umane, ca și indivizii, prezintă caractere interpretabile științific. Ar fi o curioasă îndărătnicie și o stranie metodă să negăm aceste caractere numai pentru că nu absolut toți indivizii le prezintă în absolut același grad. Scrisoarea rusă pare dispusă a considera orice generalizări în domeniul istoric drept „lucruri imaginare“. Am bănuială că „imaginar“ e pus acolo în loc de „abstract“. Nu-i același lucru, mi se pare. Față de realitatea empirică, așa cum o percepem imediat, orice gândire, formulată ar fi... – „imaginară“, după terminologia scrisorii. Autorul ei n-a luat seama că chiar cuprinsul intelectual care răspunde unor nume proprii ca Goethe ori Dostoievski este „imaginar“, dacă-l comparăm cu impresiile sensibile, nenumărate și infinit variate care au alcătuit „realitatea“ indivizilor Goethe și Dostoievski cât timp ei au figurat ca fenomene ale lumii acesteia. Și aici trebuie să observăm, în sfârșit, că *imaginar*, în afară de înțelesul foarte special din terminologia matematică, înseamnează născocire fantastică; și abstracțiile nu-s născociri fantastice. Rus, creștin, erou, burgez, protestant, Goethe, Dostoievski, Sf. Nicolae sunt *abstracții*, după intențiile teoretice ori practice ale momentului, și în marginea materialului de cunoștinți de care dispunem. Dar nu sunt: *lucruri imaginare*. Adică, după felul obișnuit de a vorbi. Ori atunci toată gândirea trebuie s-o numim imaginară.

Dar îmi va zice poate autorul scrisorii ruse: ce atâta vorbă? Parcă cine știe ce deosebire mare ar fi între un termen și altul! Eu aș fi dispus să văd tocmai în această indiferență față de termeni, deci față de forme, un exemplu prețios pentru ilustrarea caracterului rus. Nepăsarea, ori chiar disprețul omului patriarhal pentru mărunțișuri de formă și teorie. La urma urmelor, stăruința mea asupra deosebirii între abstract și imaginar nu e decât un pedantism de proveniență apuseană.

Scrisoarea rusă încheie cu o altă chestie de principiu. Se zice acolo în rezumat așa: personalitățile literare sunt ca niște regi care bat monedă proprie, și-i greșit să compari (cum face Zarifopol) un rege cu o turmă de supuși. Autorul scrisorii a înțeles, pe cât văd, că eu socotesc pe toți rușii, ori cel puțin multe milioane dintre ei, „regi“ de puterea lui Dostoievski. Nu. În așa minune nu cred, nici n-am crezut vreodată. Dar iarăși nu cred că o „personalitate literară“, oricât ar fi ea de „rege“, poate vreodată să piarză orice asemănare cu turma unde e rege. Desigur, nu toți rușii sunt deopotrivă capabili să se poarte atât de original cum s-a purtat Dostoievski cu Turgheniev; și încă mai puțin sunt toți rușii atât de artiști ca Dostoievski. Dar cred că și scena cu Turgheniev, și romanele lui Dostoievski poartă caracter rusesc. Toți oamenii, oricât de sus ar sta prin talentul lor, sunt istoricește locali, pentru că nimeni nu trăiește în afară de viața istorică, nici nu se poate sustrage forțelor ei. Astfel, după cum se zice cu o vorbă banală astăzi, oamenii mari sunt reprezentativi pentru grupul în care s-au născut și au trăit. Și cât privește pe Dostoievski, îndeosebi, autorul scrisorii ruse n-are nevoie să-i reamintesc cât de profund îi *lipsea* acelui „rege“ turma și viața rusească când se găsea în țări străine. Nimeni, și poate mai puțin ca oricare altul artistul, nu e atât de unic și incomparabil încât să nu semene cu specia, genul și varietatea din care face parte. De aceea nu cred c-am comparat „ce nu se poate compara“ când am dat pe Dostoievski ca exemplu de rus.

Că anume oameni se pot înțelege întrucâtva peste granițele naționale ale sferelor de cultură, și că această înțelegere poate fi rodnică nu mă îndoiesc. Dar tot așa de neîndoielnic rămâne pentru mine, că aceiași oameni nu pot lepăda cu nici un chip caracterele pe care le au comune cu grupul în care sunt cuprinși. De altfel, scrisoarea rusă vorbește de „religii literare“. Pluralul e semnificativ. În adevăr, numai când n-ar mai fi decât o singură literatură peste tot pământul, moneda „regilor“ literari ar fi una și aceeași, însemnată numai cu chipul exclusiv personal al fiecăruia. Până atunci, moneda unui Dostoievski rămâne cu pajura rusească, acea a unui Goethe cu pajura nemțească cu care sunt din capul locului turnate. Scrisoarea rusă a uitat că banii au nu numai cap, dar și pajură. Imaginea cu moneda îmi convine.

Despre începutul și sfârșitul scrisorii ruse am spus ce aveam de spus. Au rămas însă propozițiile de la mijloc, care încep cu „creștinismul“ și sfârșesc cu sf. Sergiu și „ortodoxismul“. Afirmațiilor cuprinse acolo nu le pot răspunde, pentru că nu le înțeleg. Dar deloc. Această neînțelegere ar putea să-mi piarză încrederea cititorilor. Am vrut să caracterizez spiritul rusesc, și nu înțeleg un pasaj gândit de un rus – despre ruși! Asta e cam rău. Dar și aici răspunsul ca mai sus, și anume: că nu mi-am luat răspunderea să înțeleg, nici să caracterizez pe toți rușii în totalitate numerică luați, până la unul. Trebuie să-mi acordați excepții; altfel, jocul n-ar mai fi serios.

SHAW, WAGNER ȘI DIFICULTĂȚILE CRITICII

Bernard Shaw, perfectul dramaturg, amator serios de muzică, om cu neastâmpărate sentimente politice și curios de probleme sociale, a vrut cândva să explice arta lui Wagner prin revoluția de la 48. *Perfectul wagnerian* – a intitulat el comentariul pe care-l oferea, pipărat cu obișnuitele mirodenii impertinente, publicului englez. Cu simplicitate matematică Shaw afirmă că muzica *Nibelungilor* își susține originalitatea exact atât cât au durat credințele socialiste ale compozitorului. Când junele Siegfried – Siegfried-Bakunin, îl numește hazliu comentatorul – omoară pe Fafner-capitalistul și-i ia inelul fermecat care preface totul în aur, inspirația muzicală adevărat fecundă e secată cu desăvârșire, și drama muzicală degenerează în operă. Tetralogia, crede Shaw, este o alegorie strictă până în toate amănuntele; și el se aplică să o interpreteze ca atare, când serios, când glumeț, dar mai ales cu o adorabilă siguranță. Totuși, după ce oprește torentul de luxoase demonstrații exacte asupra sentimentelor politice ale lui Wagner și a consecințelor artistice care, după cum crede Shaw, au decurs necesar și sistematic din acele sentimente, sanguinicul dramaturg irlandez declară cu ironică naivitate că, în ce privește ideile, Wagner „poate fi citat ca autoritate împotriva lui însuși mai lesne încă decât pot fi invocate adagiile lui Beethoven contra scherzorilor, când doi proști ar începe cumva să se certe asupra întrebării dacă artistul era om vesel sau melancolic".

Obiceiului de a scoate din opera unui artist concepții unitare despre lume și viață caută să-i dea criticii și istoricii literari – cei de neam sau de cultură germanică mai cu seamă – caracter și autoritate de metodă riguroasă. Cum era de așteptat de la dânsul, Shaw a făcut aplicația cu toată vioiciunea și libertatea logică de care-l știm capabil. Însă mulțimea criticilor și istoricilor artei imaginează pe artiști după propria lor psihologie de spirite teoretice și mai mult ori mai puțin sistematice, și uită ușor că nu este în natura tipului artistic să caute a-și lega convingerile unitar și sistematic. De aceea rezultatele studiilor pornite și conduse cu așteptarea preconcepută de a găsi sisteme de idei la artiști decepționează de cele mai multe ori, și istoricii caută, de obicei fără voie, nici știre, să-și mascheze, lor singuri și celorlalți, asemene decepții.

Totdeauna a zis lumea despre francezi că au spiritul raționalist cu exces, că sunt porniți să fie geometri până și în științele istorice și morale. Trebuie notat însă că, în explicări istorice, tocmai francezii știu să dozeze potrivit exactitatea. Aceasta le reușește, probabil, pentru că ei opresc exactitatea la generalități. Învățații de neam german însă, fără a păcătui altfel prin îndărătnicie raționalistă, au greșit adesea măsura, pentru că au fost tentați să introducă exactitatea în amănunte. Un comentator foarte cunoscut și de indiscretă hărnicie, Hermann Düntzer, a cercetat cu grijă mare zilele în care Goethe a avut indigestii și dureri de pântece, pentru a preciza statistic influența acestor stări patologice asupra producției sale poetice. Exemplul e grotesc, însă caracteristic. Se găsesc alte exemple destule, care, fără a fi enormități comice, arată o nenorocită apucătură de a proceda geometric în materie de amănunte istorice. Istoricii sau criticii literari de acest fel aleg un fapt mai mult ori mai puțin plauzibil, pe care-l exploatează orbește ca un postulat de știință exactă; și ne pretind apoi să credem fără condiție că urmările acelui fapt nu pot fi cu nici un chip altele decât acele pe care vreau ei să le arate. Shaw vrea cu fanatică simplicitate ca tot ce seamănă a muzică de *grand opéra* după moda veche, în *Siegfried* și în *Amurgul zeilor*, tot ce pare a fi duet, terțet și cor după tradiție, nu-i decât urmare strict necesară a întâmplării că Wagner s-a desfăcut cu ideologia politică a burgeziei liberal-socialiste de la 48, și, desfăcându-se de inovațiile politice, trebuia numaidecât să-și piarză și capacitatea de a inova în muzică.

Din fericire, sistemele nu pot dura mult într-o minte atât de mobilă cum e a lui Shaw, și foarte curând el ajunge să scrie, cu nepăsare candidă și amuzantă, că la Wagner afli, în materie de ideologie, tot ce poftești. Asemenea constatare implică, mi se pare, concluzia că o ideologie nu poate fi atât de amănunțit constrângătoare pentru tehnica artistului încât să putem sigur deduce detalii precise ale acestei din urmă, din generalități imprecise ale celei dintâi. De la optimismul furtunos al lui Siegfried-Bakunin, Wagner a sărit la ascetica budistă și creștină. Anarhistul trandafiriu de la 48 s-a îmbătat de Schopenhauer și a început să viseze cavaleri milostivi, cucernici și virgini. Totuși, în muzica lui *Parsifal*, care încheie evoluția artistului, nu se află, pare că, nimic *opernhaft*[2], pe când *Rienzi*, compus chiar când Wagner se aprinsese de ideologie revoluționară, este *operă mare* în toată oroarea ei; iar muzica *Niebelungilor* cuprinde resturi de *operă* în *Rheingold* și mai ales în *Walküre*, adică înainte de limita pe care Shaw o fixează pentru recăderea lui Wagner în formele muzicii învechite. *Amurgul zeilor*, în prima sa redactare, cuprinde în textul poetic un imn voluminos către dragoste. Shaw nu ne dă voie să admitem că Wagner, când a scris muzica ultimei părți a tetralogiei, a tăiat această prelungire lirică, cedând unor exigențe pur dramatice și muzicale, ci numai pentru că își schimbase între timp ideologia.

Este aici un fel cu totul abuziv de a explica organic, cum se zice, creația și structura unei opere de artă. Se presupune între diversele feluri de activități ale spiritului o conexitate strictă, care nu corespunde real libertății capricioase a vieții interioare. Astfel de legături și unități sistematice, asemenea necesități riguroase nu există în viața indivizilor sau a grupelor istorice. Dar o explicație ca a lui Shaw caută cel puțin să interpreteze istoric elemente specific artistice, pe când obiceiul care a stăpânit curent studiile literare și de artă, de la apariția istorismului încoace, lăsa pe critic să se mulțumească a trata opera de artă ca simplu izvor pentru cunoașterea unor ideologii. Procedarea era simplistă; ea falsifica însuși obiectul cercetării. Lungă vreme, în studiile de artă a fost eliminată, din principiu și sub variate, dar vizibile pretexte, tocmai opera de artă. Asemenea rudimentară scăpare din vedere, care ajunsese cu vremea a se practica metodic, trebuia să aducă o mișcare în sens contrar. Încă pe la mijlocul veacului trecut, Milsand, în studiul său despre Ruskin, arăta că acest înfocat și confuz propagandist studia arta plastică în chip pur literar, adică ideologic, fără să vadă sau să poată vedea probleme artistice. Aproape în același timp se opera în Germania desfacerea esteticii din conglomeratul semidiletantic în care o implicase istorismul abuziv. Prea devenise evident că așa-numita estetică istorică, popularizată de Taine din ideile lui Hegel, pierdea sistematic din vedere elementul artistic, că prin urmare explicațiile ei nu se mai refereau la obiectul care, cu drept cuvânt, se poate numi operă de artă. Aceasta trebuie cercetată mai întâi în natura ei proprie, iar explicația istorică rămâne obligată să se refere la rezultatele unei asemenea cercetări.

Astfel a fost dată pe față o lungă neînțelegere, și s-au clarificat probleme și metode de rezolvare acolo unde stăpânise prea multă vreme un amestec foarte turbure de curiozități istorice, în care foarte ușor ajungeau să se infiltreze ideologii politice și sociale de caracter pur practic. Este întrucâtva descurajator, poate chiar umilitor, că a trebuit să treacă atâta timp până când, cu ostenitoare argumentări, care se prezintă ca noutăți grave, să se lămurească, în sfârșit, în estetica de școală, la Charles Lalo, de ex., că obiectul interpretărilor istorice în artă este tehnica artistică, și că tehnica aceasta trebuie prealabil cercetată în ea însăși.

Dar graba devine astăzi o valoare independentă, izvor de voluptăți absolute. Și românii, de ex., sunt foarte grăbiți acum să ironizeze estetica. Abia afirmată ca intepretare a tehnicii artistice, această disciplină apare unor compatrioți ai noștri, chiar de pe acum, învechită printr-un prea lung abuz. Fără îndoială, asemenea fenomen local nu are mult a face cu soarta esteticii actuale și viitoare; soarta aceasta se decide în alte părți ale pământului. Ca detaliu latin dunărean, ea poate forma un mic paragraf plin de savoare caracteristică în istoria literaturii române.

O RECENZIE FĂRĂ PATOS

Publică Stefan Zweig o carte despre Dostoievski. 218 pagini de Stefan Zweig, care începe să rivalizeze în celebritate cu cine vreți dintre actuali, în librărie! Să luăm și să citim. E obligație.

Materia e tăiată în zece bucăți intitulate: *Preludiu – Fața (Le visage*, adică fața lui Dostoievski) – *Tragedia vieții sale – Simțul destinului său – Omul în Dostoievski – Partea realismului și partea fantasticului – Arta compunerii și pasiunea – Nimicitorul de granițe – Problema chinuitoare a lui Dumnezeu –Viața triumfătoare.*

Atragem atenția cititorului asupra titlurilor: unele sunt simplu informative, altele sunt poetice sau elocvente.

Ne întâmpină dar, chiar de la suprafață, o frumoasă variație, plină de forță sugestivă.

„La prima atingere te credeai în fața unei opere limitate, în fața unui scriitor, și descoperi nemărginirea, o lume de aștri în mișcare, a căror sfere răsună într-o stranie armonie. Descurajarea te cuprinde: nicicând nu vei pătrunde această lume în întregimea ei“.

Superbe vorbe. Mai ales: aștrii și celebra muzică a sferelor (aplicație poetică rămasă din fizica pitagoreilor – foarte venerabilă). Dar cât de descurajatoare sunt aceste vorbe superbe! În adevăr: dacă e așa, cum să facem pentru a scrie o carte despre Dostoievski? Iată cum. Dostoievski e nimic, „dacă nu-l retrăiești în tine însuți“. Asta e: trebuie să retrăim. Înțelegere, în domeniul spiritului, nu se poate, dacă nu – retrăim. E un adevăr vechi acum; dar prețios. Prin urmare, să-l subliniem oricând, cât de vizibil. Și trebuie să săpăm mult în adâncul nostru spre a-l găsi pe Dostoievski.

Am în față un peisaj rusesc, ceva ce pare că nu-i făcut pentru ochiul nostru trupesc: stepă fără drumuri – crepuscul mistic al simțirii, încărcat de fulgere, dar și luciditate ghețoasă – nu-i soare, ci auroră boreală.

Însă (!): pătrunzând în lumea lui Dostoievski, descoperi un peisaj antediluvian, primitiv și virgin – și, spre rușinea noastră, constatăm, că acest peisaj „de aramă“ este prea vast pentru privirile noastre.

„Respirăm greu; sufletul ar fugi de această măreață spaimă, dacă n-ar fi tot acolo și un cer curat, de nesfârșită bunătate“.

Astfel, situația nu-i mai pare autorului desperată. Se întrevede posibilitatea volumului de pagini două sute și mai bine.

Dostoievski atinge, prin vocație, „toate misterele ființei“. Materie, cum vedem, imensă, cât nu se mai poate alta. „El ne dă sentimentul eternității, și numai entuziasmul singur are drept să se apropie de dânsul, cu sfială și umilință“. Adică: un entuziasm discret și continut, problemă vrednică să ispitească virtuozitatea cea mai aleasă a literatului.

Dostoievski nu-i ușor abordabil, ca Wagner sau Tolstoi, care s-au explicat abundent. Altă greutate dar, care face subiectul cu deosebire merituos. „Crepuscul făcut din adevăr și presimțire care estompează viețile sublime (minunat titlu pentru o serie de biografii; neexploatat încă, mi se pare) ca a lui Homer, a lui Dante, a lui Shakespeare“.

Noțiunea de crepuscul îl urmărește pe Zweig cu exagerare. Biografia lui Homer nu există deloc. A lui Dante și a lui Shakespeare se alcătuiesc din o sumă de amănunte precise; mai puține decât am dori, dar asta nu le face să apară numaidecât crepusculare... Pentru Dostoievski, urmează Zweig, trebuie firul Ariadnei.

Acesta-i *Preludiul*.

Mai sunt doar câteva ornamente: purgatoriul pasiunilor, infernul viciilor, suferința omului, suferința omenirii, suferința artistului și cea din urmă și cea mai crudă: abisul setei de Dumnezeu. Dar stați! Zice, la urmă de tot, autorul: „Singură experiența ne va duce spre dânsul“ – spre *Eul* lui Dostoievski, adică. Așadar, experiența, ca să zicem astfel.

Și experiența începe cu figura lu Dostoievski.

Dostoievski seamănă la față cu un țăran. Zweig explică această generalitate prin concretizări impresionante: seamănă a pământ, a stânci, a pădure, a peisaj tragic și primitiv. Dar mai e și fruntea: „cupolă de o albeață marmoreană deasupra lutului moale al cărnii. Te cuprinde admirația, mai întâi, iar mai apoi pasiune și entuziasm“.

Dostoievski n-a avut niciodată atât de expresivă față ca atunci când închisese ochii pe veci. Printr-o veche și pioasă convenție literară, lucrul acesta se spune despre toți morții, independent de celebritate. Dostoievski a fost dar, în acest punct măcar, un subiect normal. Merita consemnat amănuntul.

Așa se prezintă lucrurile în ce privește experiența relativă la fizionomia eroului.

Urmează acum ceva mai vast: însăși tragedia vieții sale. Se constată mai întâi că Dostoievski înspăimântă. După aceasta vine impresia de măreție. Seamănă cu Iacob luptându-se cu îngerul, și cu Iov. Dostoievski se simte prigonit de soartă cu adevărat. Era de ce să se simtă așa: grațiat în ultimele minute înainte de execuție, Siberia, creditori, mizerie, rătăcitoare prin Rusia și țări străine. Biografia lui este o „tragedie“, încheie Zweig cu perspicacitate. În adevăr...

Vine apoi gloria literară, eruptiv. Gloria, „acest diadem scânteietor“, se preface în lanț de robie: munca silnică de literat nevoiaș începe.

Zweig aproape nu îndrăznește să-și închipuie această viață tragică. „Ți se strânge inima“. Vorbește înțelept Zweig: ce să ne mai amărâm și noi zădarnic cercetând viețile tragice!

Lipsă de bani și „demonul epilepsiei“. Și iar Iov și profeții. În sfârșit, Dumnezeu își întoarce fața către dânsul.

Succesul de librărie domolește pe creditori. Chinuitul scriitor se întoarce în Rusia. La o comemorare a lui Pușkin, Dostoievski ia cuvântul. „Într-o demonică îmbătare, cu fulgerul în mâini“ (zice Zweig), el anunță misiunea sfântă a Rusiei de a împăca lumea toată.

Entuziasm nemaipomenit; „o aureolă de flăcări încunună acest cap de răstignit“ (tot Zweig zice).

Dar mai este: trei săptămâni după moartea lui Dostoievski, țarul Alexandru II piere asasinat de o bombă nihilistă.

Deci altă apropiere sublimă se impune: „Dostoievski moare în plină furtună, ca Beethoven, în mijlocul elementelor dezlănțuite“. Superb tablou.

Îmi pare greu de caracterizat acest capitol.

Caracterizarea se impune: douăzeci și șase de pagini și despre „viața tragică!“.

Fiind stăpânit de vocabularul lui Zweig, aș zice că desfășurarea capitolului este „sclipitoare“; substanța intelectuală îmi pare însă „crepusculară“. Probabil, tocmai așa a vrut autorul să fie.

Foarte bine, așadar, vine, în continuare, bucata despre „sensul soartei lui Dostoievski“.

„Robul lui Dumnezeu“ Dostoievski caută cu buze înfrigurate crucea, și „se pleacă în fața nemărginirii“.

„Robul soartei“ – din loviturile ei se naște puterea lui, „lovituri de ciocan pe nicovala vieții lui făuresc forță interioară“. De aceea Dostoievski își iubește soarta. *Amor fati*, cum zice Nietzsche. E un ales: ca și la Balaam cel din *Scriptură*, orice blestem asupra lui se preface în binecuvântare – ca și Lazăr, ce din sicriu ridicându-se blagoslovea frumusețea vieții, ca și Goethe, care zicea naturii : „tu m-ai adus, tu ai să mă iei de aici“, nu ca Oscar Wilde, care s-a lăsat zdrobit, nici ca Beethoven, care se tânguia de surzenie, ori ca Byron, de un picior prea scurt, ori ca Rousseau, de slăbiciune la bășică – nu, Dostoievski nu se plânge; ca și Odysseus, când se întoarce din lumea cealaltă, Dostoievski, reînviat din somnul bolii grozave, ne povestește amănunțit țara umbrelor și a flacărilor, și cu sângele lui, cu buzele lui înfrigurate ne dovedește existența unor stări nebănuite între moarte și viață...

„Senzualitatea lui e un labirint“... Nu, desigur, Dostoievski n-a fost un depravat, un adorator al cărnii, un „viveur“, ci el iubea plăcerea cum iubea tortura.

După toate aceste, Zweig se vede nevoit să revie la același punct: „*amor fati* este taina unică a lui Dostoievski“.

Asta e.

Mărturisesc că pentru acest capitol n-am făcut decât să traduc textul frumuseții alese, adică nu alese, ci luate la întâmplare, fiindcă nu se poate alege. Bogăția era aici excesivă.

„Din craterul pieptului său rupt lava se coboară până în măruntaiele lumii noastre“, și, fiind vulcanic însuși, eroii săi sunt, neapărat, vulcanici și ei.

Nu sunt figuri simple, scheme de pasiuni, ca la Balzac, Hugo, Walter Scott, Dickens; nici nu tind măcar la unitate, ca personajele lui Goethe și ale romanticilor nemți. Oamenii lui Dostoievski sunt, înainte de toate, ruși. Umblă pe zece cărări și, la urmă, se topesc în infinit.

La sfârșitul fiecărui din romanele sale este *Katharsis,* ca în tragediile grecești; „aureolă de curcubeu după furtună, aer răcoros, simbol suprem al reconcilierii rusești“. La dânsul nu-i iad, ca în *Divina Comedie,* ci numai purgatoriu, omul viu și gol, misterul împăcării generale în cunoaștere frățească, cântec orfic al sufletului.

Cu nepătruns meșteșug, aceste plăpânde generalități sunt întinse pe 30, adică treizeci de pagini. Aceasta, putem zice noi, la rândul nostru, este taina lui Zweig.

Capitol despre realism și fantastic. „Metoda de observare a lui Dostoievski are ceva demonic“, arta lui e „necromanție“, așa cum a realiștilor francezi era știință. El pornește din adâncurile Eului și din esența naturii sale demonice, are intuiția mistică a lucrurilor. Vigurosul Dostoievski așteaptă până ce eroii sunt înfierbântați la roșu, pentru ca să-i făurească, ca în Rembrandt, fluidul spiritual luminează întunericurile, ca în caricaturile lui Leonardo da Vinci, figurile lui sunt prinse în clipa exaltării. Însă (!): realismul acesta pasionat se împerechează cu visele cele mai generoase și mai sublime, atinge fantasticul, e suprarealism.

Și acum explicația: „Această formă artistică, zice Zweig, AVÂND IZVORUL SĂU ÎN SUFLET, această artă, cea mai adâncă și cea mai umană dintre toate, este fără precedent în literatură“.

Doar Michelangelo, dar mai ales Rembrandt, frate drept al lui Dostoievski!...

Se poate zice că e tot așa de frumos ca *Orestia* lui Eshil, ca Homer, ca Goethe. Însă Dostoievski are un cusur: este nesimțitor la muzică și pictură. Peisajul nu-l interesează, indiferență nemaipomenită față cu arta și cu natura.

Capitolul acesta este, cum vedeți, critic – în esență.

„Despre arta compunerii. Dostoievski, zice Zweig, lucrează în friguri“; și dezvoltă această afirmație astfel : „el nu elaborează calm (firește: friguri!), ordonat calculând rece efectele: are scrisul unui temperament aprins (firește: friguri!). Totul e scris în focul (desigur!) pasiunii“.

Zweig revine la constatarea prețioasă de mai sus : „opera lui e rezultanta unei erupții vulcanice, e dezlănțuirea unei furtuni, sub o presiune atmosferică enormă“.

Apoi introduce Zweig o observație surprinzătoare : „Dostoievski, zice el, este inaccesibil clienților cabinetelor de lectură, cari citesc ca amatori și bat drumurile cunoscute“. Se prea poate.

Urmează niște comparații cu Niprul și cu Volga. Trebuie văzute în text. Sunt tablouri de natură, poate o compensație pentru ariditatea lui Dostoievski, despre care Zweig vorbise mai sus. În primul rând Volga și Niprul servesc pentru a ilustra subtil cum adică Dostoievski își scria romanele între accese de epilepsie.

Și care e încheierea?

Cum zice Zweig, excelent : „într-un roman al lui Dostoievski avem senzațiunea că ne aflăm în fața unui om profund și pasionat“ (pag. 157).

Despre Dostoievski distrugător de granițe. Ce este tradiția? „Tradiția este zidul trecutului care împrejmuie prezentul și peste care trebuie să treci pentru a pătrunde în viitor“ (pag. 163), răspunde Zweig; și nu cred că s-ar putea răspunde mai clar, și nici mult mai frumos decât așa: zidul trecutului este o figură de o discreție perfectă. Dar de ce să trecem peste zidul acesta? Fiindcă natura nu admite oprire.

Însă e ciudată natura: vrea bună rânduială, și tot ea vrea răsturnare, spre a ajunge la o nouă ordine. Și astfel face, de exemplu, natura oameni care, din prisos de forțe, pornesc, cum am zice, ca niște conchistadori, pe oceanul întunecos al necunoscutului, spre țărmuri nouă ale sufletului. Aici s-ar putea ca cititorii să nu simtă pe dată încotro merge gândul autorului împreună cu acești conchistadori.

Însă numaidecât se arată că suntem chiar în inima subiectului. Iată Dostoievski: el a fost unul din acești conchistadori (repet figura, fiindcă e superbă): nimeni n-a descoperit ca dânsul atâtea țări necunoscute ale sufletului. Cu neputință să le numeri.

De unde urmează, cum foarte judicios termină Zweig, că, fără Dostoievski, „omenirea ar fi mai puțin conștientă de misterul ei originar“.

Asta e clar.

După ce a făcut aceste descoperiri, Dostoievski ne-a revelat Rusia.

Altfel, cine ne-ar fi revelat-o? Zweig riscă o ipoteză: poate Pușkin – dacă nu murea la 37 de ani.

Poate. De ce nu?

„Dostoievski este psihologul între psihologi“ (pag. 167). Ei, aceasta pare greu de tăgăduit; și merită spus o dată, și încă o dată.

„De la Shakespeare n-a mai fost altul ca el“.

„Ca și Odysseus, când s-a întors din împărăția morților“... Nu credeți cumva că eu repet, fiindcă aș fi uitat că v-am mai referat despre eroul omeric.

Stefan Zweig singur repetă. Și bine face. Comparația e o frumusețe.

Dostoievski ne-a ajutat să descoperim cât de puțin simplu e sufletul nostru; și Zweig conchide strâns: „Nimeni nu a avut despre om o conștiință mai adâncă decât Dostoievski“ (pag. 183).

Problema chinuitoare a lui Dumnezeu – penultima bucată – se rezolvă cu bine: fiindcă Dostoievski a suferit ca martir și ca apostol pentru a lăsa oamenilor viitorului credința asigurată. Ceea ce pentru dânsul a fost chin se va preface în voioșie pentru cei ce vor să vie. Aceștia vor iubi pe Dumnezeu, iubind viața.

Finalul cărții este un imn către viață.

Nu se cade referentului a se atinge de asemene culme poetică. Aici e loc numai pentru adorație simplă. De altfel, se poate ca cititorii să adore simplu și restul cărții.

Datoria referentului este să rezume și să interpreteze. Volumul lui Zweig mă neliniștește. Socotind bine, nu pot spune că am REZUMAT.

Se rezumă doar, înlocuind idei mai puțin generale cu idei mai generale; și, în drept cuget, eu trebuie să spun că am notat, întocmai, elementele de gândire real cuprinse în carte. Recenzia mea ar ocupa, cel mult, zece pagini din volumul lui Zweig. cum a umplut omul acesta cele 208 pagini care întrec?

Taina aceasta o trec cititorilor cu mintea „necrepusculară“, și care, iubind pe Dostoievski, sunt totodată curioși să înțeleagă cum se confecționează eseistica patetică.

ROMANUL PERFECT

André Maurois – Climats, roman*

Fără dată. Obiceiul multor editori francezi de a nu data cărțile literare e, în unele cazuri, cum e cel de față, justificat profund: un roman ca acesta este, prin esență, etern.

Delicioasă carte. Dacă nu m-aș teme de puriști, aș scrie ravissantă carte; adoratoarele române ale acestui nou Maurois m-ar înțelege și m-ar aproba mai din adâncul inimii lor de artiste delicate, nemărturisite. Transcriind adineauri numele lui Maurois, condeiul a vrut o clipă să urmeze: *de l'Académie Française*. Profeția n-ar avea nici un merit, după o evidentă faptă de maistru. Maurois încarnează astăzi cea mai tipică abilitate literară. Știe, cu genialitate, ce trebuie și cui.

Compoziția e transparentă, fără pată: un jurnal-memoriu, scris de un bărbat pentru femeia cu care vrea să se însoare, partea întâi; un jurnal-memoriu al acestei femei, după moartea bărbatului – partea a doua. Fiecare din textele aceste e animat cu citate din carnetele bărbatului, carnete din acele în care omul își închide sufletul excluziv pentru dânsul, dar cu fatală regularitate sunt cetite de alții. Astfel e instalat cetitorul într-o intimitate confortabilă și clară. Cetitorilor francezi, și celorlalți după dânșii, li se oferă aici un clasicism normal, după trebuințele zilei. E ceva ce trebuia făcut, negreșit, pentru a sălta publicul din oarecari mici încurcături: Maurois a atins ținta preciz; prin măiestria dozării, mai cu seamă.

Un tânăr industriaș, crescut într-o familie burgeză exemplară, întâlnește o fată, o frumusețe de încadrat, fiica unui arhitect fantezist și a unei femei cochete, în a căror casă nu se pomenește disciplină burgeză. Fata, desigur, nu-i o secătură, însă nici nu înțelege și nu practică seriozitatea cum vrea tânărul. Ea e născută și făcută pentru viața estetică, cum se zice; el, deși sensibil la frumusețe, ține mult și la morală, care, în cazul special, ca în atâtea altele, se dovedește a nu fi decât o foarte simplă gelozie. Scurt: el nu admite frumusețea decât în excluzivă proprietate. Tragedia e gata. După o sumă de necazuri mărunte, femeia se mărită cu altul. Primul era ambițios în dragoste, dar slab prin gelozie însăși. Al doilea e tip tare. O frumusețe de marinar, după care-și pierd mințile toate femeile. Explorator, hidroaviator și automobilist de prima forță, și – nu m-așteptam deloc! – compozitor foarte original: a scris partitura unei opere cu subiect chinez. Sufere, care va să zică, prin exces de virtuți și glorii masculine. E un erou supraîncărcat, și îndrăznesc să cred că Maurois a păcătuit în acest punct, contra măsurii, pe care, evident, a respectat-o altminteri cu grijă mare. După cele mai probate prevederi burgeze, căsnicia născută din adulter iese prost: amantul în demnitate de soț se dovedește un om rece și brutal (era doar tip tare), și într-o dimineață femeia se împușcă. Tânărul burgez, după ce află, cu inima sângerată, de la neconsolabila camerieră tradițională, amănuntele tristului sfârșit al fostei sale soții și după împlinirea suferințelor de rigoare, se însoară cu un tip de femeie altfel de tot. Frumoasă și a doua: de mic, Philippe Marcenat simțise vocație pentru femeile desăvârșit frumoase; o înțelesese, mai ales, cetind această descriere într-o carte ce-i fusese dată de Anul nou: „o fată frumoasă remarcabil, zveltă, elegantă“. Însă a doua femeie e o frumusețe fidelă; nu-i estetă cât de puțin, ci bate recordul tuturor seriozităților. Philippe Marcenat o prețuiește cum trebuie și o ia de soție. Dar seducția răposatei e un virus persistent: actuala nu are grație, nici gust, și e geloasă așa cum fusese Philippe cu cealaltă. Maurois ne improvizează o amabilă jucărie: scrie încă o dată aceeași istorie, schimbând figurile. Bărbatul, nevindecat de farmecele primei femei, și iritat de gelozia meticuloasă grozav a celei de a doua, crede să-și găsească mântuirea lângă o altă frumusețe, iarăși din specia cea irezistibilă și periculoasă. După o decepție care nu putea să întârzie, se întoarce hotărât la legitima, ale cărei virtuți de oțel l-au biruit. Tocmai când să înceapă, în sfârșit, o viață și plăcută și solidă, se bolnăvește și moare în trei zile de pneumonie. Avusese în prima tinerețe câteva bronșite grele.

---

* Ed. Bernard Grasset (n. a.).

Astfel a fost viața lui Philippe Marcenat, logică și înduioșătoare, între Odila și Isabela. După cum poartă și un nume mai original, Odila este complexă și misterioasă, pe când Isabela, simpla Isabelă, e rectitudinea însăși, virtute dreptliniară și – mi se pare – cam dintr-o bucată. Minunata simplicitate a acestei teoreme literare e întrecută, dacă se poate, de substanța și culoarea stofei în care e îmbrăcată.

Istoria începe cu amintirile lui Philippe din copilărie. Maurois execută, vizibil, în maniera proustiană, și ne dă un Proust tăiat și îndreptat, limpezit și netezit, un Proust discret și expeditiv, atât cât ar putea trece și într-un film, din autorul acesta încurcat și greoi. Ca în povestea lui Swann, întocmai, avem și aici, de la început, laitmotive: motivul amazoanei, motivul Cavalerului protector, al Rivalului, cu deosebirea că Maurois le semnalează totdeauna direct și, pentru ca să nu li se piarză efectul în atenția orișicât nesigură a cetitorului, Maurois, prudent, declară categoric procedeul în întregime: „Am căutat, scrie Philippe Marcenat logodnicei sale a doua, să te fac să înțelegi intrarea primă, semiacoperită de alte instrumente mai tari, a temelor în jurul cărora s-a construit simfonia neisprăvită a vieții mele. Ai însemnat, desigur, tema cavalerului, a ciniciului, și... poate... îndepărtata și cea dintâi chemare a geloziei... După cum într-o orchestră un flaut izolat, schițând o scurtă frază, pare că trezește rând pe rând viorile, apoi violoncelele, apoi alămurile, până când un uriaș val ritmat“, și așa mai departe, în combinație cu amintirea parfumului de glicină, de biserici albe și negre, de Botticelli și Michelangelo. E, putem zice, fiindcă vorbim de teme și motive, acest Proust-Maurois cum ar fi un Wagner agrementat de Puccini.

Bine socotit, în vreo cincisprezece pagini, săltărețe, tipurile și obiceiurile familiilor, duminicile de provincie, plimbările punctuale cu părinții, clopotnițele vechi, iarba bătută de soare, etapele diverse ale flirtului adolescent, cu evidentă căutare de efecte proustiene, sunt enumerate cu potrivită velocitate, și respectându-se abil timpul cetitorului. În fond, Proust e, literaricește, un rău-crescut; dar trecut prin Philippe Marcenat, el se prezintă în forma cea mai convenabilă.

Ca sensibilitate, Philippe ar putea da puncte hiperesteziatului Marcel. Ca să vedeți: în liceu, Philippe făcuse o compoziție despre un poet grec căruia Afrodita îi luase vederile, pedeapsă pentru niște vorbe rele ale lui asupra frumoasei Elena; ei bine, din acest mic eveniment școlar, lui Philippe nu-i rămâne numai o „temă“ pe viață, „tema jertfirii pentru frumusețe“, ci și sentimentul – oh, cât de subtil! – că niciodată n-a mai fost în stare să găsească „contactul perfect între *viața profundă* (!) și fraza scrisă“, ca în acea compoziție de școală. Pentru ca să nu rămâie îndoiala asupra acestei elegante profunzimi binecrescute, Philippe transpune, și mai apăsat, în maniera lui și după metoda din *Du côté de chez Swann*: „Mai mă gândeam eu oare la Elena din Sparta? Era un sentiment scufundat, pe care îl întrezăream, ca o catedrală înecată, sub straturile întunecoase ale cochetăriilor mele reci; însă, pe de altă parte, duminica, la concert, zărea uneori «un ravissant profil» care-i aducea aminte, «cu o stranie lovire» – de ce stranie? dar «stranie» face figură bună în pasaje psihologice – o blondă frumusețe visată în copilărie“. Disecându-se, Philippe se definește pe sine, în consecință: „centrul suferinților mele este curiozitatea mea intelectuală ascuțită“. „E de o sensibilitate aproape spăimântătoare“, zice despre el cea mai bărbată dintre amicele sale fervente, asistentă la Institutul Pasteur. Îl iubise și dânsa în tăcere.

Să însemnăm că minciuna ca artă feminină și gelozia, teme principale în *Climats*, sunt și preferatele lui Proust.

Salvarea cetitorului care vrea să treacă, într-o scurtă după-amiază, peste câteva pagini ușor plăcute și, recreat, să-și vază apoi de treabă, e o întrebare insistentă a momentului literar de azi. Maurois a distins-o limpede, și i-a dat răspunsuri model. Normalizarea voluptății literare i-a reușit, lui, fără greș. Din mirodeniile, și provocătoare irezistibil, și insuportabile, ale unor novatori extremi, el a cântărit, amestecat și fiert cât trebuie pentru o infuzie, în care puțintică aromă nouă să nu înădușe gustul tradiționalelor comestibile literare mijlocii.

Dintr-odată: titlul *Climats* este o metaforă care nu i-ar fi dat în gând unui romancier favorit de acum treizeci de ani; ar fi mirosit pretențios, prea artistic, și ar fi avut aer obscur. Astăzi, cetitorul e neapărat recunoscător pentru asemenea articol de stil, care-i aduce și un onorabil spor de filozofie a vieții sentimentale elegante. În adevăr: *climats*, cum spune iarăși o prietenă a lui Philippe, înseamnă atmosfera în care ne fac să trăim ființele cari ne sunt dragi, și numai ele – „et c'est très juste“ (pag. 276). Dar sub această copertă de atrăgătoare noutate, ne surâd șiret, masive și neatacabile, niște cunoștințe vechi teribile, ca acestea:

– „Spiritul femeilor e făcut din depozitele succesive aduse de bărbații cari le-au iubit“;

– „Iubim ființele acele care secretează o misterioasă esență, ce lipsește tocmai din formula noastră“;

– „Ceea ce desparte mai mult ființele e, poate, faptul că unele trăiesc mai mult în trecut, iar altele numai în clipa de față“;

– Odila era de o frumusețe „aeriană, angelică“, de o „albeață luminoasă“, „un diamant în lumina lunii“, „un amestec prodigios de candoare și mister“, „își trecea viața într-un vis“, din care cauză cam spunea neadevăruri; nu era mincinoasă – zicea Philippe cu delicatețe – „e ceva mult mai complex“; însă mai târziu trece în carnet: „femeile nu au morală, ele depind de moravurile celor pe care-i iubesc“. Cu acest aforism impresionant, putem să ne oprim. Vocabularul psihologic și el poetic e indicatorul de nivel al sufletelor și al fabulei. În câteva viraje bine chibzuite, revenirea la romanul normal, cu ușor lustru modern, e isprăvită. Plenitudinea acestei cărți e o misiune. Substanța întreagă a romanului și a „piesei“ franceze sentimental moderne e distribuită cu o dexteritate stupefiantă. Tot ce s-a păstrat pentru întrebuințarea curentă din izvoare diverse, din Feuillet sau Goncourt, din Pailleron sau Jules Lemaître, e amestecat aici ca pastă de rezistență, și câțiva biscuiți original amărui, după formula Proust, se impuneau ca tribut către ambițiile literare ale momentului. Virtuozitatea nu-i banală, căreia îi reușește un atât de perfect *cât-trebuie*.

Cititorului i se redă echilibru, tihnă și consolare, după perplexitatea în care l-au ținut câțiva ani extremiștii literaturii. Împăcat, cu potrivită melancolie, ridici ochii de pe ultimul rând, și te cuprinde dor mare să reciți cucoanelor, ca Philippe Marcenat, „des choses aimables et légères“.

MAUROIS, PUBLICUL ȘI CRIZA GLUMEI

Cetitorul de gazetă uită repede. Scriitorul uită ceva mai încet. După trecere de o zi numai, o explicație între aceste două personaje e o grea afacere. Când vor fi trecut câteva zeci de zile la mijloc, încercarea de explicație devine o faptă desperată. Dar nu există, se pare, meseria în care omul să fie scutit de obligația unor întreprinderi aventuroase.

La această rubrică s-a publicat, acum câteva săptămâni, sub titlul *Romanul perfect*, o notă a mea despre *Climats* al lui André Maurois. Acea notă are unsprezece coloane de foileton.

Curând după publicare am avut norocul să aflu că diverși cetitori stimabili au fost mulțumiți de mine: printre aceștia, un profesor universitar, câțiva licențiați și licențiate și, natural, intelectuali de grade mai modeste. La un loc dar, un grup ales dintre persoanele, foarte numeroase, pe care din capul locului le încântase cartea lui Maurois. Oamenii se arătau călduros satisfăcuți că și un recenzent se încânta laolaltă cu dânșii. Niciodată încă nu-mi stătuse atât de aproape deliciile unei armonii perfecte cu cetitorii... În realitate a fost o tortură, pe care nu mă pricep să mi-o ușurez altfel decât printr-o spovedanie completă.

*

Nota mea despre Maurois e ironică, mărturisesc aceasta pe cuvânt de cinste. Romanul lui Maurois nu-mi place deloc. Defectele lui îmi par perfecte și le-am admirat ca atare.

Gluma este, pe cât știam, o formă permisă și admisă de a ne scoate din suflet o nemulțumire. Să strigi de-a dreptul: nu-mi place, este o atitudine de pur sentiment, în fond pasivă, care nu te ajută să expulzezi din rădăcină iritația necăjicioasă. Gluma însă e ca o gimnastică; practicarea ei, totdeauna întrucâtva complicată, dezvoltă o energie prin care ne izbăvim până la capăt de zgândăriri obsedante, cum sunt acele pe cari ni le lasă o displăcere estetică.

E o farsă teribilă când cineva, sau intenționat sau inocent, îți refuza gluma. Îndărătnicia de a lua expresia ironică drept expresie directă, sau, cum se zice, serioasă, este o faptă neasemănat mai diavolească decât toate răutățile posibile ale ironiei.

Cine m-a pus să admir în glumă romanul lui Maurois? Iată: romanul acesta însuși mi-a făcut impresia unei glume literare. Maurois este, în civil, mare fabricant de postăvărie. Nu-i îndoială că el, ca negustor, este un debitant de marfă serioasă; de ce, în literatură, nu ar da și puțină camlotă, în glumă? E un divertisment igienic pentru un om de afaceri chinuit tot anul de emoțiile complicate ale dividendelor. Și desigur Maurois este un om la care asemenea distracție apare prin excelență legitimă: are pana ușoară, scrie curgător, și, prin meseria lui principală, e rutinat a ghici fără greș gustul masei consumatoare oricare. În această privință mai cu seamă, *Climats* a fost o lovitură de maistru. De aceea mi s-a părut potrivit să numesc romanul acesta: *perfect*. Banalitatea cărții este magistrală, atât de magistrală, încât poate da impresia unei glume făcută de prinsoare. Biografiile sale romanțate au arătat sigur că Maurois este un domn foarte glumeț – și că are gluma voalată.

Și așa el a luat tot ce *place*, obligat, masei cetitoare de trei sferturi de veac încoace, în prăvăliile literare care hrănesc această masă, de la Octave Feuillet și Dumas-fiul – la care trebuie să adaug, acum, categoric, și pe Georges Ohnet, ca să nu mai fie neînțelegere (dar cine știe?!) – până la toți romancierii curenți din ultimele zeci de ani; a extras, însă, după gustul comun, și din artiști literari, cu deosebire de la Proust, fiindcă pe acesta mai toți cititorii de astăzi s-au aflat obligați să-l încerce: și a compus o antologie sistematică, unde toate speciile banalității literare contemporane sunt colecționate și amenajate ca în vitrina unui comerciant abil. Exact negustorește, așa cum armeanul lui Caragiale amesteca Rio cu Martinica, pentru a face Moca, așa amestecă Maurois ingrediente literare, consacrate vulgar și sigur timp de optzeci de ani, și face *Climats*, un muzeu complet cu figuri de carton înfățișând eroi și eroine ale neschimbatei drame de dragoste pe care o visează europeanul, și mai mult europeana mijlocie, de la timpii romantici încoace. Și statornicia publicului în apetitul său literar, și desăvârșirea autorului în satisfacerea acestui apetit, sunt, în cazul de față, admirabile – și le-am admirat.

Philippe Marcenat eroul principal, este o comoară de băiat: serios absolut, inteligent cu distincție, suflet fin și profund, pasionat cu noblețe, citește numai cărțile bune prescrise de criticii cu autoritate astăzi – citește, prin urmare, Stendhal și Proust, de preferință; și, în sfârșit, e bun, bun, vreau să zic generos, ca la teatru. Firește, acest tânăr cade la dragoste fatală pentru femei cochete. Una din ele, prima lui soție, e o fată superbă, o frumusețe; și estetă rafinată, și foarte originală. E o cochetă de genul enigmatic, așa ni se spune; se dovedește însă numaidecât că, în fond, moare după băieți frumoși și zdraveni, ceea ce nu mai e enigmatic deloc. Astfel se prezintă prima dragoste dureroasă a lui Philippe, nobilul tânăr. A doua e o cochetă îndrăcită, cocheta clasică, fără enigmă. Îl tratează și cu farmece perfide, și, mai ales, cu ironie:

„Solange aimait à réveiller ainsi les amours-propres à coup de cravache“. Negreșit, Philippe se prăpădește după această ideală damă teribilă, de nenumărate ori inventată de Georges Ohnet și emulii săi anteriori și posteriori. Într-o dimineață, la Saint-Moritz (totul e *du dernier chic* în *Climats*), nenorocitul de Philippe o întâlnește prinsă „într-un sweater nou de culoare vie“ – și-i murmură: „Dieu, que vous avez du goût!“ – Veți zice, dacă luați bine seama: ăsta vorbește sau ca un imbecil, sau ca un mahalagiu speriat... și autorul vrea să mi-l dea drept model de tânăr arhidistins. Însă unii dintre dv., nu luați, mi se pare, bine seama la cetit, și măiestria lui Maurois colaborează ilustru cu slăbiciunea atenției dv.

Sau, încă mai tare: Odila, seducătoarea enigmatică, este, zice autorul, „de o frumusețe aeriană, angelică“, de „o albeață luminoasă“, „un amestec prodigios de candoare și mister“; un amestec prodigios de epitete din repertorul Georges Ohnet: un Georges Ohnet influențat, pare că, de poezia lui Rică Venturiano, putem adăuga ca să ne înțelegem bine românește. Maurois este un rar virtuoz în arta de a da toate notele fals. Și el știe ce face: stârnește, prin mijloace probate, fantazia lectorului fidel: fiindcă și figuri, și atitudini, și conflicte stau de mai înainte gata să se cristalizeze în capul acelui cetitor cu reacțiuni sigur prevăzute. Dacă i-ai spus o dată că personajul pe care-l introduci e „distins“, poți să-l faci în urmă să vorbească și să trăiască în maniera perfectului imbecil de mahala, pentru cetitorul sugestibil el tot „distins“ rămâne, pentru că „distins“ e valoare adorabilă absolut printre idealele culturii curente.

Maistrul Maurois ne prezintă pe rivalul lui Philippe-cel-Distins cu următorul inventar miraculos: ofițer de marină extraordinar de inteligent și eroic; umblat de mai multe ori prin toate țările interesante, descrie peizajele japoneze și vorbește de Gauguin și de Conrad „cu o poezie puternică și vie“; colecționar de artă eminent, a bătut recordurile principale de iuțeală în automobil, e unul din primii marinari cari au zburat în hidroplan... Și? Și ce încă? A compus muzica, foarte originală, pentru o operă cu subiect chinezesc. Este, fără îndoială, zdrobitor: suplimentul muzical îmi pare în adevăr neprevăzut. Vedeți: toți eroii din mitologie aveau câte un cusur; măcar unul. François de Crozand, ofițer de marină, automobilist, hidroaviator și compozitor, n-are nici unul. Sigur, înnebunește pe toate femeile; le înnebunește și le părăsește. Tip tare. Inevitabil, energiile lui nenumărate răzbesc chiar și prin misterul Odilei. Pierzându-și misterul, Odila se împușcă, Maurois știind bine că cetitorului îi trebuie extremism sistematic. Scriitorul acesta e omul inventarelor sigure; cetitorii nu râd de asemenea combinații îndrăznețe, făcute, pare-se, după gustul burgezului de care Flaubert pomenește că poftea Partenonul, domnul din Milan și Sfânta Sofia, împreunate într-o capodoperă unică. Adică: ce strică să aibă omul toate calitățile frumoase? va întreba, isteț, cetitorul. Maurois, care-l cunoște cum trebuie, l-a sastisfăcut prin anticipație.

*

Când un autor îmi cere să-mi imaginez figurile lui împovărate cu tot felul de calități „distinse“, și apoi le împănează cu platitudini, sunt silit a crede că autorul acela, în cazul cel mai bun, glumește.

Astfel, vesel dispus, am scris notița mea critică. Deși vesel, mi-au scăpat totuși câteva ironii mai amare; nu mă ajută natura să mențin veselia absolută. Am scris, de exemplu: „Maurois ne dă un Proust tăiat și îndreptat, limpezit și netezit, un Proust expeditiv, atât cât ar putea trece și într-un film, din autorul acesta greoi și încurcat". Acum să explicăm: Proust netezit, limpezit, expeditiv și extras pentru cinematograf însemnează un Proust deformat și ridicul; și când, la sfârșitul aceleiași fraze, numesc eu, tot pe Proust, „încurcat și greoi", aceasta e ironie pură. Încurcat și greoi e Proust pentru acei cari consumă artă cinematografică excluziv și indiferent, prin urmare și romane în fascicole.

În notița mea am strecurat o ironie și mai teribilă, pe efectul căreia spun drept că am contat cu paternă preferință: am spus că Proust transformat prin Maurois este ca un Wagner agrementat de Puccini. În fond, vorbind așa, trecusem marginile ironiei și intrasem în pamflet. Aceste, și atâtea alte efecte, pe cari le socotisem și frumoase și utile, au rămas pierdute. Publicul nu mai primește decât expunere directă. Gluma e în criză. E, poate, o procedare puțin economică. Păcat: era un mijloc de înțelegere nu numai plăcut, ci și foarte necesar.

Philippe Marcenat excela a spune cucoanelor „lucruri amabile și ușoare". În darea de seamă despre *Climats* îmi pare că cedasem și eu ispitei de a-mi spune niște păreri literare în formă „amabilă și ușoară". Acum întreb, pocăit și fără glumă, pe gentilele cetitoare: cum de ați ajuns să vă placă astfel de mizerii romanțioase, ca povestea lui Philippe Marcenat și a celorlalți mahalagii distinși de pe lângă dânsul?

SE EXPLICĂ PRIN RĂZBOI...

Pentru cei ce voiesc să-l cerceteze de aprope, bilanțul războiului european e un capitol deschis încă. Dar, în graba vieții practice, fiecare își fabrică sau adoptă pentru interesele sau pentru ambițiile sale, cum se zice, dezinteresate, formule scurte, categorice, ca să evalueze rezultatele acestei mari întâmplări.

Celor care iau parte activă la circulația ideilor comune războiul le este acum un repertoriu fără pereche de teorii și argumente. Complexul istoric în care lumea întreagă e cuprinsă de la 1914 încoace a devenit un bazar ideologic deschis tuturor indiscrețiilor, frivole sau neroade.

Războiul e astăzi izvor binecuvântat de explicații care pot părea noi, de justificări ieftin originale, în favoarea unor păcate banale și eterne ale speciei noastre. Și nu atât din slăbiciune a minții recurg oamenii lacom la această magnifică magazie de idei; mult mai adesea, cred, din lene și ușurătate. Graba și cultul noutății sunt o necesitate, poate și o eleganță, proprie vieții intelectuale de astăzi; simpla prostie e, în acest punct, mai cuminte; se mulțumește cu vechiturile solid înțepenite.

Pentru a încununa cu o aureolă avantajos caracteristică elementele cele care se manifestă mai mult în generația tânără sau abia matură de astăzi, unii publiciști îi atribuie o austeritate profundă: avem în față o omenire care respinge orice lux al minții; de exemplu, condamnă ascetic râsul și gluma, aproape ca niște vicii ale trândavilor contemplativi de dinaintea războiului purificator. Lumea războiului, ni se spune, nu vrea să practice ironia: ea n-are vreme de pierdut cu acest joc de duplicități ale spiritului. Conturnările oțioase ale gândirii nu se învoiesc cu seriozitatea radicală a oamenilor noi, înăspriți în suferință supremă.

Improvizația aceasta sună solemn. Să vedem însă mai de aproape cui se aplică ea.

Trebuie neapărat să ascultăm ce spun și ce scriu oamenii frontului, înainte de toți ceilalți. Și numaidecât aflăm aici că humorul și ironia, zestrea aceasta venerabilă și neistovită a soldatului, n-au putut-o nimici nici săgețile avioanelor, nici gazele asfixiante. Cine se încruntă sistematic sunt, probabil, nenii și tațele care, împreună cu odraslele lor, au înghițit, în cuvenită amărăciune, șampania și stridiile străinătăților unde-și adăposteau zelul unui idealism de propagandă, faimos și confortabil.

Alți campioni ai lumii regenerate, tămâindu-se pe sine, strigă cu entuziasm permanent: noi suntem tinerii, tinerii, tinerii; noi ne batem, pentru idei, cu sângele, cu dinții, cu mațele, cu unghiile, până vă vom distruge pe voi, mucegaiuri veninoase ale trecutului. E logic și agreabil că, în inventarul acela al armelor lor naturale, tinerii de profesiune nu pomenesc creierul. Este o distracție cunoscută a tinereții a crede în schimbări radicale, a se imagina, pe socoteala proprie, incomparabilă și purcegătoare de începuturi absolute. Focul e lucru sacru, se știe. Dar omul tinde irezistibil să cultive orice forță a ființei sale, chiar și focul; și ca să cultive trebuie să se domine. Altminteri se nimicește frumusețea, și frumusețea e datorie. Convulziile nu sunt de la sine creatoare, și singură crearea importă.

Înțelegem că o întâmplare enormă, cum a fost războiul, trebuia să împingă la extrem nerăbdarea pasionată de a descoperi în lumea actuală noutăți nemaipomenite și, dacă se poate, cât de glorioase. Dar e o copilărie lipsită de orice farmec ca și de bune făgăduințe pentru maturitate, să te obosești a susține că domni și doamne, care-și consumă rentele nu numai neștirbite, ci adesea frumos sporite de prăpădul războiului, din extremă severitate a spiritului nu mai pot înțelege sau admite ironia, și că au devenit psihologi gravi, fiindcă i-au oțelit până în măduvă asprimile vremilor. Masa umană, chiar direct și cât de grozav lovită, uită repede ce a pătimit, și prea puțin învață din cele mai grele și mai complicate izbituri ale soartei. Schimbările mari istorice se lămuresc și se realizează numai în spiritul unui infim număr de indivizi, dotați cu o lărgime și o lumină a conștiinței altele decât cele obișnuite. Restul nu vede clar ce se întâmplă, iar ce zărește se amalgamează în rudimentara conștiință făcută din uitări și confuzii.

Mediocritatea vigorii intelectuale, ca și a sensibilității morale în masa umană sunt elemente pe care patru ani, oricât de grozavi, trăiți în tranșee, și cu atât mai mult la sute de kilometri în dosul lor, nu le-au putut schimba, cum n-ar fi putut schimba constituția chimică a globului. Războiul a putut doar face ispitelor și ocaziilor prostiei sau lăcomiei primitive loc mai larg pentru a se da pe față, fără a putea să modifice însă formele de manifestare, nici structura interioară a acelor infirmități esențiale.

Mai demult, despre un roman francez de duzină, am făcut, cu ajutorul grațios al unei părți din public, gluma de a-l numi „roman perfect“, dezvoltând această calificare. „Cu ajutorul publicului“ – e zis aici, vedeți vă rog, cu totul fără ironie. Fiindcă doar numai acea parte din public care citește, în fugă, titlurile foiletoanelor, sau cel mult din loc în loc câteva rânduri la întâmplare, s-a putut înșela un moment într-atât, ca să ia lauda mea *ad litteram*. Desigur nu din nepricepere literară, ci din obișnuită și foarte explicabilă neglijență, publicul a completat atunci atât de frumos gluma mea. Totuși, un tânăr inteligent și cultivat, cu deosebire abil în raporturile sale cu mulțimea cititoare, a luat apărarea acelui public pe care nimeni nu-l atacase, și s-a ostenit să-mi deschidă ochii, ca să văd cum lumea mi-a dat o lecție binemeritată, refuzând să-mi înțeleagă ironia. Ironia, zicea tânărul, e lucru vechi și mort; iar lumea nouă nu admite decât înțelesul direct și simplu, posedată fiind de fanatismul seriozității. Nu înțelesesem din vreme, adică, transformările fără seamăn pe care le-a operat războiul în spiritele cititorilor și cititoarelor de foiletoane; nu fusesem în stare să imaginez legăturile adânci care – urma tânărul – sunt consacrate acum între publicul cititor și operele psihologice ale lui Proust, Maurois și ale doamnei Papadat-Bengescu. Și această neînțelegere a trebuit să se spargă, neapărat, în capul meu.

Da’ de unde!

Cititorii pe care-i proteja tânărul nu-mi citiseră decât titlul foiletonului, și – zicând în grabă, uite, a găsit și hapsânul de Zarifopol un „roman perfect“ – și-au văzut de nevoile și grijile zilei. Cred bucuros că, prin război, oamenii sunt astăzi mai împovărați de griji, deci mai puțin atenți la foiletoane literare decât în alte timpuri. E însă o surprinzătoare exagerare – măcar și după război! – să imaginezi că războiul a nimicit în capul oamenilor până și cele mai elementare capacități, indispensabile înțelegerii unei glume din cele mai transparente. Bănuiesc că cititorii mei au rămas în penibilă perplexitate față de acea explicație prin război și din război cu care a venit să-i apere și să-i glorifice, excesiv de generos, informatorul și criticul meu.

Pentru arta literară

CAPRICII DOGMATICE

Pentru introducere

> „Le choeur antique, en confidence,
> Se chargeair d'expliquer aux gens,
> Ce qu'ils avaient compris d'avance,
> Lorsqu'ils étaient intelligents".

Argumentarea este și capitol al politeții.

Suntem învoiți asupra unei parități a noastre cu semenii noștri întâmplători; și această convențiune ne oprește de a lua ton, de a aplica metodă dictatorială, oricum am prețui în realitate persoana celui care ne ascultă sau ne citește.

E bine așa, cât timp zâmbetul nu se face strâmb, și gentilețea vocii nu se înăcrește. Spune vorba veche: diferența naște ostilitate. Există un punct de la care încolo convenția parității și amabilitatea încep a slăbi accelerat.

Omul actual se află încurcat, printre alte conflicte intime, și de acela între prestigiul adevărului și acel al amenității. Acest conflict se ascute, cu deosebire, când e vorba de acele *adevăruri* pe care le specificăm ca gusturi și credințe.

Ce devine argumentarea acolo unde, în realitate, nu e decât luptă între tipuri omenești blestemate a nu se împăca? Argumentarea nu mai este atunci decât stratagem, sau, după cum e și omul, un simplu „*attrape-nigaud*". Dar forma logică a expunerii rămâne, cred eu, indispensabilă și pentru a ne înțelege cu acei care, prealabil, sunt de tipul nostru. Nici cu ei nu ne mulțumește totdeauna deplin comunicarea prin aforisme, sau știu eu prin ce alte explodări impresioniste. Credințe, gusturi și orice alte dispuneri ale sensibilității se pot comunica, oarecât, și prin muzică, prin vers sau prin dans cumva. Există – există încă – un tip uman care nu se dă mulțumit dacă nu s-a silit a trece altuia stări ale sensibilității sale în desfirare logică. Înțelegem că în asemenea permutare din o sferă a experienței în alta stă o plăcere, un bine deci – cum se zice modern: o valoare.

În silogismele prin care se argumentează despre gusturi și credințe cuprinsurile predicatelor sunt stări de sentiment. *La Madone des sleepings* este o carte minunată. A-ți ucide adversarul este *bine* – sunt afirmări în același costum de obiectivitate ca și: forța este egală cu masa înmulțită cu accelerația. Manopera constă în întrebuințarea înduioșător de ușoară a copulei, dar și în a zice *bine* sau *minunat*, cu pretenția cu care zici *albastru* și *patru*. Intervine dar oarecare subterfugiu.

A fi de părere și de un gust cu altul este o nevoie și o plăcere. Însă și contrariul poate implica plăcere, și corespunde prin urmare unei nevoi. Este apoi și plăcerea de a-l aduce pe altul la plăcerile tale; există însă și nevoia de a-l ține departe de ele. Este chiar o voluptate de a te menține în divergență. Aceasta nu din copilăroasă îndărătnicie, ci pentru că dintru început excomunici pe un anume celălalt din viața sensibilității tale. În constatarea repetată a diversității noastre intervine un stimul estetic, și ne găsim astfel o plăcere de contrast. Pentru a înțelege asemenea dispunere, nu e cât de puțin nevoie să ne amintim cazul fariseului. În acea plăcere a contrastului nu ne gândim a mulțumi domnului că ne-a făcut mai de bun soi decât pe altul, ci constatarea că celălalt este așa, iar eu altfel, funcționează ca agreabilă curiozitate. Este un ingredient pitoresc, pe care ni-l descoperă creațiunea; și ar fi de un pesimism ininteligent a nu crede în naivitatea acestei plăceri.

A fost, de un secol încoace, specialitatea artiștilor să se afirme ca niște izolați superbi. Era ridicarea răzvrătită a histrionului desconsiderat altădată. Venise vremea pentru artiști să privească, ei, de sus în jos. Prin o coincidență istorică, disprețul artistului exaltat căzu cu toată tăria asupra burgezului tocmai ajuns stăpânitor. Istoria literară a întârziat cu predilecție asupra semnificării sociale a acestei permutări de nivel a artiștilor. Dar nu are cumva fenomenul și vreun alt înțeles? Afirmarea izolării artiștilor nu era simplă poză de polemică socială, oricâtă poză se va fi găsit ocazional și individual în ea. Acea izolare era și un semn că arta se desfăcuse net dintr-un complex primitiv de manifestări ale spiritului. Izolarea artistului a precedat de aproape doctrina artei pentru artă, a cărei semnificare nu e doar alta decât diferențierea deplină a unui tip de activitate spirituală. Arta eliberându-se, ieșise din rândul formelor corale ale culturii, și se învedera ca faptă prin excelență individuală, decât oricare alta mai liberă de obligații către vreo comunitate alta decât acea spontan născută prin esențiale înrudiri de spirit. În izolarea orgolioasă a artistului se semnaliza individualismul de bază al atitudinii estetice.

Interpreții artei au apucat pe urma artiștilor, însă negreșit mult mai modest decât aceștia. Renunțând la gloria și puterea de legiferatori ai artei, criticii au căutat o compensație în izolarea ironic dezaprobătoare față cu noul public, publicul mare, și față cu furnizorii săi.

*

Când s-au întors în Paris emigranții francezi după 1815, i-a cuprins mare mirare de schimbarea lumii de acasă; nu mai era „societate", și nu mai era „conversație", astfel se formula pe atunci constatarea prefacerilor aduse de Revoluție în suprafața vieții sociale. Unii emigranți au însemnat în scris această noutate negativă, simțind bine că faptul era memorabil.

Cafeneaua cu literați existase și sub vechiul regim; dar instituția prospera intens sub acel nou. Prin această concurență a salonului literar nobiliar artiștii se emancipă de „lume“, de diletanți și amatori autoritari, rămân ei între ei: cafeneaua este o completare indirectă a vieții izolate.

Neapărat și criticului îi trebuia, în proaspăta lui libertate, o consolidare prestigioasă. Valorile în curs pe piața intelectuală la mijlocul secolului trecut l-au adus pe critic la psihologie și la istorie. A explica – aci stătea noua dignitate a celui ce scria despre artă. Psihologia s-a lichefiat în indiscreție biografică; critica a avut astfel o frumoasă epocă de strălucire cu mahalagism literarizat, cu mai bună ori mai proastă gingășie sau malițiozitate. Sprijinit cu toată ambiția în explicări, criticului lesne i se întuneca obiectul însuși al explicărilor.

Lungă vreme critica a funcționat mai mult vast decât precis.

A fost atunci o perioadă de diletantism obez, sub terminologie – cum se zicea – științifică.

Această idilă a confuziei a dezvoltat, mai târziu, o fragedă prelungire: critica ce s-a numit impresionistă, un divertisment al câtorva literați cu stil frumos, care, din gust de a face scriitură poetică, de a se manifesta în capricioase grații feminine, vorbeau dinadins cu totul în afară de subiect, sau operau transpuneri de impresii, echivalând, credeau ei, în vorbe meșteșugoase impresii poetice, muzicale, picturale, sau chiar mimice și coreografice. O revenire la obiect, în spirit cât mai exact, se făcu inevitabilă. Asemenea revenire, firește, fusese din un lung trecut pregătită în gândirea câtorva artiști și cunoscători de artă: tratatul arhitectului Gotfried Semper despre originea stilurilor, încercarea sculptorului Hildebrand asupra formei în arta plastică, manualul frumuseții muzicale al lui Eduard Hanslick, notele pictorului Fromentin despre arta flamandă și acea olandeză, studiile esteticianului Conrad Fiedler asupra experienței estetice, critica dramei lui Schiller în opoziție cu Shakespeare, făcută de poetul Otto Ludwig, și, nu mai puțin –poate: mai mult! – decât acestea toate, teoretizările artiștilor literari francezi, de la Flaubert până la Mallarmé. Pe toți aceștia îi putem numi colaboratori, risipiți capricios în timp și în spațiu, dar semnificativ solidari în idee – colaboratori în stăruitoarea precizare a metodelor și ambițiunilor specifice ale artei. Am numit mulți, fiindcă nu-mi pare că ar fi prea mulți, și nici gândirea lor nu s-a strecurat de ajuns de eficient în capetele celor ce scriu despre literatură și oricare artă. În sfârșit, îmi pare rău că ceasul actual, și cele viitoare, vor avea încă de lucru în câmpul pe care l-am determinat astfel al autonomiei artei.

*

Oamenii ușurei aduc numeidecât aci sofismul despre „estet“, cuvânt intrat în circulația comună pe la anii nouăzeci ai veacului trecut, și cu rezonanță comică, de la început. Pentru acei care nu stăruie asupra nuanțelor, estet e sinonim cu *dandy*. Când întrebuințează cuvântul fără ironie, cei mai mulți zic, astăzi, estet în loc de om

de gust, cum se zicea foarte clar mai demult, sau în loc de cunoscător de artă. În rezumat: estet sau servește ca epitet ironic, sau este de prisos. Adică, estet e, de exemplu, domnul care spune, dulce și senin, că e gata să gâtuie pe tată-său mai degrabă decât să nu-și potrivească, în lege, culoarea cravatei cu nuanța ochilor, și tăietura gulerului cu linia sprâncenelor. Ca substrat empiric, estet, la un rang înalt și întrucâtva complicat, este ceea ce în bucureșteana populară se numește un chimiță. Se înțelege cum, în ceartă literară, cuvântul poate fi o injurie utilă. Estet e, cum am zice, un caraghios care face pe maniacul de artă.

Întrucât vremea noastră a cunoscut un snobism acut foarte generalizat, era inevitabil ca arta să fie snobilor pretext de poză și frază: fenomen banal în toate societățile producătoare de cultură, fenomen neapărat în cele imitatoare de cultură. Am avut deci arendași sau petroliști balcanici, obligați, după doi-trei ani de bune afaceri, a fi cunoscători în sticlărie artistică sau în covoare persane. Estetul, adică snobul artistizant, a fost denunțat ironiei publice pretutindeni. Lucrul ar fi rămas clar, dacă, lângă persiflarea estetului, nu răsărea un sofism care s-a înrădăcinat solid și a înflorit cu groase flori vulgare. Acest sofism nu a fost denunțat de ajuns. Pentru a face front energic estetului, care poartă artă și eșarpă și joacă pe epilepticul frumosului perpetuu, o sumă de istorici moraliști, de sociologi, și nu mai puțin de cetățeni puri – adică fără nici un alt geniu decât al cetățeniei – au căutat, și cu succes, să acrediteze că, în principiu și în metodă, chiar în prezența operei de artă întrebările estetice sunt oțioase, frivole sau, mai politicos, secundare, cu nuanța de neglijabile. Această viclenie prea puțin subtilă și, obișnuit, reeditată naiv, formează pentru foarte mulți însăși filozofia artei.

Se poate nădăjdui că chiar inteligențelor elementare le stă în putere să se lumineze într-atât, ca să vadă că e normal și oarecum obligator să interpretezi arta mai întâi estetic, să o judeci după norme artistice, fiindcă e artă, și nu de alta. Pe urmă, liber este oricine să întrebuințeze arta cum îl taie capul. Mi se pare că postulatul acesta e modest.

Apăsăm pe ideea de nădejde, în această expunere – o nădejde poate fi totdeauna înșelătoare.

*

Nu-mi pare posibil să nu existe oameni căror le e clar că a considera arta estetic nu are nimic a face cu mofturosul estet. Ocazional, artiștii se afirmă exagerat, desigur, dar lucrul nu-l înțelege oricine de la sine. Zicea Goethe: scopul vieții este să dea naștere poeziei dramatice; altfel, la ce ar fi bună toată comedia aceasta? Paradoxul pare aproape cinic. Însă vorba lui Goethe, în realitate, spune în formă tare ceea ce necesar se întâmplă în orice suflet fixat cu toate energiile lui asupra unui punct al realității. Și tot Goethe a spus: omul în acțiune nu cunoaște mustrare de cuget. Evident: pentru a strânge toată lumina asupra unei singure ținte, spiritul trebuie să orbească asupra restului. Mărginirea înverșunată este semnul faptului creator. Vorba despre scopul vieții și poezia dramatică ieșise din gura unui poet și a unui director de teatru pasionat de meseria sa. La un ministru de stat, care se bucura de atâtea alte glorii, această fixare pasionată e desigur originală. În privința artelor, mult cumpănitul Hofrat von Goethe arată un extremism de o rară frumusețe.

Artiștii sunt iritabili, și paradoxele lor nu au totdeauna eleganța filozofică din vorbele citate ale lui Goethe. Dandysmul artiștilor ia lesne drumuri puerile. Baudelaire întreba în gura mare, peste masa cafenelei: „ai mâncat dumneata vreodată creier de copil?" – și urma apoi să povestească tare: „După ce am omorât pe tatu-meu..." Spaima de banal îl arunca tocmai în brațele acelui fel de originalitate care-i accesibilă banalilor. Fixând prea mult, deși cu un înverșunat dispreț, prostimea, poetul își deformase vederea. Astăzi, pe unii – și nu fără solid motiv – pretențiile de gândire filozofică în versurile sale îi surprind. Banalitatea acestei gândiri este impresionantă. Disprețul de burgezi îl orbise. Efectele sărăciilor bizare cu care obișnuia el să sperie cafeneaua îi slăbiseră controlul puterilor pe planurile superioare ale spiritului. Tot comparându-se cu banalii de treapta cea mai joasă, poetul se lăsa înșelat a se închipui cugetător.

Dacă artistul se simte bine ca izolat superior, ce-i trebuie să joace cu atâta silință pe băiatul impertinent? Izolarea, dacă este autentică, e o consecință numai, care nu cere să fie exploatată îndeosebi. Îmi pare stranie ideea să joci paiața înaintea celui pe care-l disprețuiești.

*

Publicul, făcându-se mare, s-a depărtat de scriitor, a devenit nesfârșit divers și abstract oarecum. Scriitorul a încetat a fi disciplinat, s-a făcut sincer de tot. Uneori impertinent. Dar și blajin cât vreți. Fiecare se poate, acum, arăta cum vrea; dacă vrea, chiar tocmai dimpotrivă de cum îi este firea. Sunt apoi și moluște literare. Moluștele au, astăzi, cu atât mai mult voie slobodă să se arate când așa, când din contra. Scriitorii dârzi vor să surprindă publicul, să-l stârnească, să-l lase perplex, să-l sperie, să-l ofenseze chiar. Publicul se face bănuitor, reticent, dușmănos, și cu atât mai fanatic pentru protejații săi cu cât mai supărat este de faptele paradoxe, cum se zice, ale celor ce nu-i sunt pe plac. Cititorul din depărtare te laudă sau te batjocorește liber, absolut. Cu acel care te cunoaște, ca om, de aproape, raporturile sunt mai puțin simple. De politețe îți spune una și alta, uneori îți dă cu dragoste sfaturi, îți prezintă rezerve cu un „nu știu dacă te-am înțeles bine", iar alții, mai rafinați, vor să te apere de tine însuți, căutând a-ți dovedi că singur nu te înțelegi pe tine, că un diavol dinăuntru te poartă pe căi străine naturii tale adevărate.

De exemplu, cititori care sigur îmi doresc binele nu se puteau îndupleca a crede că mie îmi displace cu desăvârșire o carte unde Dostoievski este comparat cu divinul Odysseu, cu Lazăr cel înviat de Hristos, cu Iacov, cu Iov, cu Goethe, cu Oscar Wilde, cu Rembrandt, cu Leonardo da Vinci, cu un peizaj rusesc și apoi cu un peizaj antediluvian. Prea e de tot, prea e evident frumos, spunea un prieten foarte bun; și îmi zicea că sunt „poseur". Iată, desigur, o situație tragică; deoarece se admite că e tragic să fii neînțeles și necrezut. Ce mulțumire mai delicată a fost dată muritorilor decât aceea de a se înțelege unii pe alții? În proza poetică franceză se zice: *une âme soeur*. Prin urmare (adaug eu, fiindcă iubesc argumentarea strânsă): nici pedeapsă mai diavolească nu se află decât durerea de a nu fi înțeles și crezut de aproapele tău.

„Mă iubești, și nu vreai să-mi spui", zicea o doamnă, aprinsă și cu inițiativă, unui tânăr care avea gândurile în altă parte... Avusesem multă vreme frivolitatea de a crede comică această pereche din anecdotă. Acum abia înțeleg că e tragică, și că bărbatul acela poate fi socotit martir.

Acei scriitori moderni care se amuză pe socoteala publicului, fără milă, și-l fac să ia un opaiț drept Sirius, au adus publicul până acolo încât să creadă că fiecare una scrie, și alta gândește.

Cum vom întemeia din nou încrederea reciprocă fără care nu se poate?

*

Sunt cu totul alături de acei care, împotriva lui Kant, afirmă că pentru plăcerile fizice oamenii sunt în mai deplin acord decât în privința frumosului. Mai sigur se realizează unanimitatea despre comestibil și necomestibil decât despre urât și frumos. Fără îndoială, însă, orice ar zice maiștrii respectivi, estetica gastronomică este mai monotonă decât cealaltă, tocmai în măsura în care e elementară. M-aș simți umilit ca de o diformitate dacă nu mi-ar plăcea icrele proaspete. Probabil că m-aș trudi sângeros pentru a rafina minciunile cu care ar trebui să-mi ascund asemenea monstruoasă negativitate. Din contră: fără nici o sfială spun că detest eseistica patetică a lui Stefan Zweig – o detest ca pe un roman al lui André Maurois, ca pe un poem al lui Paul Géraldy, ca pe o mâncare chinezească din ouă stricate și cărnuri putrede.

Ne înțelegem scriitori cu cititori atât numai cât, fără a ne cunoaște prealabil și a ne influența, avem puncte de plecare comune. Asemenea comunitate inițială neconcertată, nealterată prin vreo gentilă convenție este locul unui joc plăcut și profitabil, jocul de a ne controla, noi între noi, arabescurile reflecțiilor și impresiilor terminale.

Punctele de plecare sunt poziții dogmatice, arbitrare, capricioase – omenește judecate. Dar este cu totul în folosul acelor puncte de plecare că ele, tocmai, sunt partea lui Dumnezeu în noi.

ARTĂ LITERARĂ ȘI SIMPLĂ LITERATURĂ

Observații nepractice și unilaterale

Madame Louise Ackermann, poeta filozoafă, nu era femeie frumoasă. Drept este că și disprețuia adânc tot ce este exterior. Se îmbrăca așa, încât parizienii o luau drept o bătrână sărmană, dintre acele care, pe piețe și în grădini publice, închiriază scaune la lumea care se plimbă. Măritată cu un teolog blând și studios, își pierduse bărbatul de tânără; dragostea însă pentru cărți și învățături serioase și-a păstrat-o întreagă pân' la moarte. Rare au fost, cred, femeile atât de perfect filozoafe ca dânsa; sufletul ei era o severă poemă didactică. Ca o alegorie gravă și cenușie a stoicismului se arată cărunta poetă în mascarada cheflie și pitorească a imperiului al doilea.

Totuși, madame Ackermann s-a supărat rău când Anatole France, cu perfida lui modestie, i-a spus că poeziile ei sunt foarte frumoase, dar n-au imagini... „Elle demeura un moment stupéfaite. Puis, dans l'excès de l'etonnement, elle s'écria: «Pas d'images! Que dites-vous là? Je n'ai pas d'images! Mais j'ai *l'esquif. L'esquif* n'est-ce pas une image?... L'esquif sur une mer orageuse, l'esquif sur un lac tranquille!... Que voulez-vous de plus?»" Oricum, o asemenea supărare trădează, pare că, oarecare ambiții frivole, nu prea de înțeles la o persoană atât de serioasă...

Era, și este încă, la Facultatea de Medicină din Viena, un profesor de boli nervoase, Siegmund Freud, om prea original, cum sunt adeseori doctorii de nebuni. Freud a construit o filozofie bogată în consecințe și aplicații foarte distractive, întemeiată pe credința absolută că singura funcțiune adevărat naturală și normală este funcțiunea sexuală. Tot ce face omul în afară de actul acela foarte banal și totdeauna interesant constituie o abatere de la scopul nostru unic, o deformare a naturii noastre normale. Religie, știință, artă, tehnică, toate s-au născut numai din faptul că viața socială, prin efectele ei absurde, a oprit pe om de a se consacra exclusiv activității aceleia pentru a cărei realizare nu se cere, normal, decât o societate formală din doi indivizi de sex deosebit, uneori și de același sex, înzestrați numai cu anume bune dispoziții unul pentru celălalt. De necaz că fatalitățile vieții sociale nu i-au lăsat și nu-i lasă a se ocupa numai de singurul lucru pentru care au într-adevăr vocație, oamenii au inventat – curios efect, într-adevăr! – religie, filozofie, artă, știință, tehnică, în sfârșit, tot ce face omul în afară de ce ar trebui și ce ar vrea el, sincer vorbind, să facă. Originea aceasta nefirească și oarecum peizișă a acestor produceri, oricât de bine mascată ar fi ea prin nesfârșitele complicații ale structurii lor, se trădează totuși, mai totdeauna, aceluia care știe să cerceteze lucrurile cum trebuie. Și supraingeniosul Freud a inventat o metodă, numită psihoanaliză, care, de la orișice manifestație tehnică sau speculativă, te duce fără greș până la izvorul ei prim și autentic, adică la o supărătoare stăvilire socială a actului sexual. Această colosală descoperire a avut succes foarte frumos la medici; mai frumos încă la literați. Aceștia s-au arătat să aibă, în timpurile noastre, o deosebită slăbiciune pentru noutăți senzaționale cu parfum științific. S-a ridicat astfel o strașnică recoltă de monografii care studiază istoria artelor și a științelor după minunata metodă, cu rezultate de multe ori hazlii, totdeauna grav prezentate.

Dac-aș fi psihoanalist, aș putea, cred, să dovedesc exact și minuțios cititorului din ce experiențe erotice sau, mai exact, din ce lipsuri de asemenea experiențe s-a născut vanitatea naiv literară într-un suflet grav, stoic, metafizician ca al doamnei Ackermann. Poate chiar fiecare vers al austerei scriitoare se poate explica, după subtila metodă, din impulsuri sexuale social oprite... Dar eu nu sunt deloc stăpân pe acea minunată tehnică, și numai cu sfiala cuvenită profanului respectuos de învățături bune îndrăznesc să dau aici, psihoanaliștilor și altor cititori ingenioși, următoarea delicată amintire a lui France despre venerabila poetă:

„L'idée seule d'une faiblesse des sens lui faisait horreur, et elle s'éloignait avec dégoût des personnes qu'elle soupçonnait d'être trop attachées aux choses de la chair. Quand elle avait dit d'une femme: elle est instinctive, c'était un congé définitif. Elle avait même, a cet endroit, des rigueurs inconcevables. Il lui arriva de se brouiller avec une amie d'enfance, parce que la pauvre dame, âgée alors de plus de soixante ans, avait un jour, assise au coin du feu, passé les pincettes a un très vieux monsieur d'une manière trop sensuelle. J'étais la quand la chose advint. Il me souvient qu'on parlait de Kant et de l'impératif catégorique. Pour ma part, je ne vis rien que d'innocent dans les deux vieillards et dans les pincettes. La dame du coin du feu n'en fut pas moins chassée sans retour. Madame Ackermann l'avait jugée instinctive".

Freud ar încheia de aici sigur că o așa sfântă groază și scârbă de lucrurile sexuale arată tocmai un interes extrem pentru dânsele. Iar când neprihănita scriitoare zice: „Je puis avec orgueil, au sein des nuits profondes / De l'éther étoilé contempler la splendeur" – psihoanalistul explică simplu: ce vrei să facă o femeie pe care soarta a păzit-o cu așa părintească grijă de orice urmă de frumusețe fizică și a dat-o unui teolog blajin, care lucra toată noaptea la dicționare și murise doi ani după căsătorie? *L'orgueil, l'éther étoilé* sunt, la toată urma, derivative foarte cuviincioase.

Cred că așa ar vorbi freudiștii drept-credincioși. Mie îmi ajunge să constat numai atât: cu inocenta ei ambiție literară, poeta filozoafă, încadrată de France și de Freud, m-a ajutat să scriu această introducere, întrucâtva veselă, la tratarea unor probleme de teorie literară destul de aride și sarbede prin firea lor, dar de oarecare interes, cred, pentru scriitorii tineri cu caracter serios.

*

La littérature est l'art de tout le monde, zice Delacroix, pictorul literat căruia-i plăcea să vorbească de sus. El credea că orice om capabil poate fi fără greutate un bun scriitor, și aduce ca exemplu deosebit de convingător ordinele de zi și proclamațiile lui Napoleon. Nu cred că sentința acestui pictor, care pune astfel scurt la cale arta literară, rezolvă definitiv problema talentului artistic-literar și natura producerilor sale. Îmi închipuiesc că oamenii care s-au ilustrat în arta literară ar prețui acele ordine de zi, sau elocvența pe care orice om convenabil instruit o poate produce, tot așa cum ar fi judecat Delacroix însuși desenele lui Victor Hugo sau ale lui Goethe, ori inevitabilele picturi și acuarele ale nenumăratelor amatoare din lumea bună. Atât numai îmi pare adevărat: că există, în mari cantități, literatură care nu-i altceva decât „l'art de tout le monde". Cine înghite, de exemplu, multă poezie se expune lesne să o și dea din când în când îndărăt. De aceea profesorii de literatură, ori chiar de filozofie, sunt adeseori ispitiți să facă poezie. Este vorba aici de lectură multă, de bunăvoință, de entuziasm, de un nobil amor de glorie. În alt gen, dar în fond din asemănătoare diletanticești imbolduri, doamnele mult cititoare de romane ajung lesne la o miraculoasă fecunditate literară, mai ales acele care s-au bucurat, în viață, de legături prea entuziaste cu sexul celalt.

Despre doamna Ackermann spune colegul ei de poezie serioasă, Sully-Prudhomme, liricul cel atât de instructiv și cuminte: „les sujets qu'elle excelle à traiter, tirés du problème de la condition de l'homme, sont d'un intérêt supérieur et permanent". Astfel vorbind, înțeleptul și bunul literat arată nu numai un caracter literar al învățatei sale colege, dar atinge chiar înțelesul cel mai consacrat al ideii de literatură în general. Gândirile acele înalte, despre care se admite că oamenii toți s-au interesat și se vor interesa oricând, formează tocmai acel cuprins intelectual căruia i se zice obișnuit literatură. Cuvântul acesta însă, orice am face, rămâne să trăiască cu un înțeles foarte neprecis, ba chiar se pare că își trage valoarea tocmai din această neprecizie. Cum se vede, aceasta-i soarta obișnuită a cuvintelor care durează prea lungă vreme. Astfel s-a întâmplat cu *filozofia*. Pe la mijlocul veacului trecut un om atât de cumpănit ca Jouffroy a putut zice, cu serios temei, că filozofia este o știință căreia nu i s-a fixat încă obiectul; și astăzi încă delimitarea domeniului astfel numit mai dă ocazie la studii complicate și diverse. Literatura este și ea, pentru lumea de astăzi, o zestre foarte antică; ea are, dacă nu greșesc, o origine curat pedagogică. Sumă de cunoștinți trebuitoare educației pur oratorice din lumea veche, hrană încălzită apoi de umaniști, trecută prin eleganța salonieră a clasicismului francez și a imitațiilor sale europene, ea servește încă la întreținerea unor anumite norme și idealuri ale vieții intelectuale și sociale de astăzi. Din această îndoită origine, antică și salonieră, rezultă, mi se pare, tot prestigiul și toate ispitele literaturii în vremile noastre, fenomene destul de ciudate într-o lume atât de strașnic închinată tehnicii și vieții economice. Idealul antic al perfectului orator și derivatul său: idealul clasicist al omului de lume – „l'honnête homme qui ne se pique de rien et a des lumières sur tout" – supraviețuiesc formelor sociale care le-au născut și determină încă ambițiile de lux ale burgezilor supraspecializați prin complexitatea extremă a vieții capitaliste.

Cele două neprecizii, a filozofiei și a literaturii, se întâlnesc adesea, și contactul lor difuz dă naștere la curioase nedumeriri. Școala îndeobște clasează încă filozofia între studiile literare, cu toate că de vreun secol și jumătate științele exacte o iau tot mai tare și mai sigur în stăpânirea lor. De multe ori, un om pătruns de stimă și dragoste consacrată pentru literatură își cumpără cu bani scumpi o grea deziluzie, din colecția verde a lui Félix Alcan, ori din acea roșie a lui Flammarion. Omul ia cartea împins de convingerea sentimentală și nedeslușită, dar cu atât mai solidă, că în aceste respectabile colecții filozofice se tratează tocmai subiectele care, după vorba lui Prudhomme, „sont d'un intérêt superieur et permanent". O carte care se intitulează, să zicem, *Valoarea științei*, poate înșela amar pe omul cu interese superioare; fiindcă el se așteaptă numaidecât la un discurs despre foloasele sublime ale științei pentru înnobilarea sufletelor setoase de adevăr și iubitoare de bine iar cartea îi distruge așteptările frumoase cu un șir de capitole asupra ideilor de spațiu, de timp, de număr, ori despre geometria cvadridimensională; sau chiar îl ofensează cu vreun $O = S + S'$, asigurându-l cum că : „il est clair que C^3 contiendra un grand nombre de séries de sensation distinctes". Evident că acea prealabilă înțelegere, de care atârnă realizarea unei comunicări normale, nu se poate face între scriitor și cititor în o astfel de situație. Poincaré vorbește hotărât altă limbă decât literatul: matematicul, vorbind de valoarea științei, a înțeles valabilitatea sau obiectivitatea ei, a avut prin urmare în vedere problema centrală a teoriei cunoștinței. Un asemenea caz, desigur, se complică și cu perfidia librarilor, care în aceleași cadre cu titlu de biblioteci filozofice adăpostesc, cu șireată indiferență, și producte blajine, unde aromește mintea magistraților sau militarilor pensionari, unde se destind ambițiile literare ale medicilor sau inginerilor retrași din afaceri, dar și opere foarte hapsâne și viguroase ca ale fabulosului matematic Poincaré. Cele de felul întâi sunt tocmai la nivelul înțelegerii literare, câteodată mai jos decât chiar acest nivel; cele din urmă sunt, pentru același public, o surprindere supărătoare și fără speranțe de mângâiere. Dar indiferența aceasta aproape ofensătoare a librarilor este ea însăși un semn al confuziilor de care vorbim.

Un exemplu din sfera nedumeririlor literare, mult mai senzațional decât cazul acela extrem al filozofului matematic, este entuziasmul publicului literar pentru lecțiile și cărțile lui Bergson. Pentru a se apăra de nestăpânita dragoste a diletanților, acest filozof s-a văzut nevoit odată să explice, prin scrisori adresate ziarelor, că materiile și metoda lecțiilor lui nu sunt literatură. Negreșit, explicațiile acestea n-au avut nici un efect asupra adoratorilor literari ai profesorului; ei își urmează drumul cu inocentă satisfacție, după cum poate simți oricine are prieteni sau prietene pasionate de „ces sujets, qui, tirés de la condition de l'homme, sont d'un intérêt supérieur et permanent".

*

Unul dintre numeroșii noștri clasici a produs, într-un moment de filozofică emoție, următorul vers: „Nu de moarte mă cutremur, ci de veșnicia ei". Acest adevăr imens și trist, bine rânduit în cincisprezece silabe de ritm cuminte și îngăduit, a fost primit cu un entuziasm particular în tezaurul citatelor frumoase, și se întrebuințează cu zeloasă sfințenie în vorbirea serioasă, tipărită, manuscrisă ori simplu orală. Se înțelege numaidecât: un vers pe o temă atât de întrebuințată, cum este grozăvia morții, trebuie să fie interesant și prețios. De la gândul acesta pleacă cititorul care vrea să-și împodobească mintea cu idei adânci, frumos spuse. Din partea lui, poetul are grijă să anunțe că în versul acela stă un adevăr deosebit, o descoperire asupra universalei și eternei distrugeri; de aceea scrie el special: *ci* de veșnicia ei. Poetul, care a luat asupra lui slujba de gânditor, nu se sperie ca orice om de moarte, ci din motive profunde, neluate în seamă de alții, descoperite de dânsul. Cei mulți, care nu se ostenesc cu filozofia, se sperie de moarte oarecum în bloc, nelămurit; neapărat trebuie ca poetul să le arate limpede: dacă moartea ar fi dintre acele lucruri de spaimă cu care se poate sta la tocmeală, asupra căror se poate reveni pentru a le anula ori măcar slăbi efectul catastrofal, atunci nu ne-am speria de dânsa în aceeași măsură; dar, fiindcă moartea este un fapt irevocabil și absolut definitiv, ea rămâne o sperietoare unică și incomparabilă pentru oricine are a face cu dânsa.

Dacă este exact acest comentar al meu, în care am căutat să desfir, cu toată răbdarea de care sunt capabil, capitalul de gândire depus în celebrul vers, atunci mi se pare inevitabilă întrebarea: dar nu-i acesta cumva înțelesul obișnuit al morții? Frica de moarte, în cel mai nefilozofic și neliterar individ, ar fi ea de înțeles fără caracterul acesta absolut al fenomenului? Atunci de ce mai distinge poetul atât de solemn? Ce ne mai poate anunța și învăța acel *ci*, care strigă acolo atât de grav, ca pentru a impune atenției noastre frivole o distincție neprevăzută, prin grele meditații surprinsă?

Am întrebat așa pe mulți buni români, iubitori de literatură serioasă și cu deosebire încercați în lucrurile literare. Acei cari nu-mi respingeau brusc obiecția ca nepatriotică mi-au explicat că trebuie să fiu un om cu totul refractar la farmecul vorbirii poetice și mi-au amintit principiul foarte comun, foarte solid și foarte util: că poezia scoate tocmai minuni sublime și inexplicabile din adevăruri care, în simplă proză, pot să pară foarte nesărate. Astfel provocat, am căutat să verific principiul cu metoda bine consacrată a prefacerii versului în proză. Dar această operație care, după opiniile cele mai comun admise, trebuie numaidecât să dea rezultate evidente, mie nu mi-a reușit niciodată. Dacă schimb ordinea cuvintelor, atunci numai accentele cad altfel, și se desface doar ritmul, dar *adevărul dinăuntru* așa rămâne, cum l-a gândit poetul care l-a descoperit. Să înlocuiesc cuvintele chiar cu altele, nu sunt în stare: oricât m-aș osteni, nu văd care anume vorbe, în versul acela, sunt eminent poetice; nu pot găsi, prin urmare, nici presupusele lor echivalente prozaice.

Necăjită de asemenea nehotărâri iritante asupra cuprinsului literaturii și a distingerii teoretice a stilurilor literare, curiozitatea mea află de obicei, dacă nu mântuire, cel puțin mângâiere în oarecare vechi idei estetice de o strălucită candoare și superioară onestitate. Gellert, un contemporan modest al lui Frederic cel Mare, simplu și cuminte fabulist destul de uitat astăzi, spune cinstit că scopul și interesul poeziei este să arate celor cari n-au minte destulă adevărul prin imagini – „dem der nicht viel Verstand besitzt die Wahrheit durch ein Bild zu sagen“... Mai tânăr decât Gellert, dar cu aceleași credințe estetice, gingașul și pastoralul Florian închipuiește un dialog între *La Fable* și *La Vérité*, unde zice foarte cuminte: „Mais aussi, dame Vérité, / Pourquoi vous montrer toute nue? / Cela n'est pas adroit; tenez, arrangeons-nous: / ... chez les sages, à cause de vous, / Je ne serai point rebutée; / A cause de moi, chez les fous, / Vous ne serez point maltraitée“. Dar mult mai de aproape decât aceste două peruci cuminți ne vorbește George Sand, umanitara cu inimă largă și maternă: „Nous croyons que la mission de l'art est une mission de sentiment et d'amour, que le roman d'aujourd'hui devrait remplacer la parabole et l'apologue des temps naïfs“. Din toate aceste vorbe bune și înțelepte, se pot lua, mi se pare, lămuriri folositoare despre înțelesul și funcțiunea literaturii.

Există dar un fel de a vorbi care-i prin excelență frumos. Este aproape de înțelegerea oricui că nu se cade a întrebuința acest stil frumos pentru orice materie, ci, pe cât se poate, trebuie păstrat ca o haină scumpă pentru împrejurările când sufletul se inspiră din „ces sujets, qui, tirés de la condition de l'homme sont d'un intérêt supérieur et permanent“. Bunăoară: „Nu de moarte mă cutremur“ – și celelalte!... Cred că putem spune acum cu oarecare hotărâre: literatura este o artă de interes foarte general și, astfel fiind ea orientată, va trebui să gândească tot în adevăruri pe înțelesul tuturor, să țină dar seamă de capacitățile intelectuale ale multor oameni care, cele mai deseori, n-au timp, nici totdeauna gust, câteodată chiar nici putere de a gândi intens. Literatura are a gândi în idei populare, și bunul-simț, această zilnic invocată, mult prețuită și nedefinită capacitate, trebuie să fie primul său fundament – literatura urmează să fie bunul-simț gătit ca de duminică.

După opiniile cele mai sănătoase, găteala aceasta reprezintă partea estetică a literaturii; prin ea literatura vine adică în atingere cordială cu toate artele frumoase. Însă ideile obișnuite despre artă și activitatea artistică s-au produs, prin diverse trepte de popularizare, din felurite concepții filozofice. Filozofii, propriu sau impropriu-ziși, acei din pronunțată vocație ca și acei numai de carieră, sunt, prin natura ori prin meseria lor, inteligențe cu orientare abstractă și generalizatoare. De aceea, în mai toată tradiția filozofică, ne întâmpină o stăruitoare atitudine depreciativă față de cuprinsul sensibil și concret al conștiinței, care este tocmai domeniul propriu al experienței estetice. Hermann Lotze, om adânc și subtil, a făcut răutăcioasa constatare că estetica filozofică modernă și-a făcut începutul cu o hotărâtă lipsă de stimă pentru propriul ei obiect. Lotze se gândea la distincția ierarhică între cunoștința sensibilă și cea intelectuală, pusă în circulație de Leibniz și aplicată de Baumgarten în *Estetica* lui; dar afirmația poate fi, cu dreptul, generalizată, fiindcă de la Platon, el însuși de altfel om cu apucătură poetică, ne urmărește disconsiderarea filozofică a artei. Filozoful și artistul sunt două tipuri prin natură opuse unul altuia, sortite să se înțeleagă greu unul pe altul. Estetica filozofilor poate da un material psihologic interesant pentru cunoașterea tipului filozofic ca atare, pentru a ne arăta cum arta este primită de spiritele abstracte; dar prea puțin a ajutat ea la înțelegerea artei însăși. Această înțelegere s-a trezit în afară de sfera speculației filozofice, prin reflecțiile câtorva artiști sau cunoscători de artă. În fața activității artistice și a produselor sale, tipul filozofic se lovește de fapte cărora, instinctiv și din imediata lui natură, nu le poate găsi justificare.

De aici cunoscuta goană după interpretări ca aceste: opera de artă exprimă caracterul cel mai general al obiectului, tipul speciei, esența, idealul; este manifestarea sensibilă a Ideii, a Legii, simbolizarea unei lumi superioare, arătarea celor nevăzute prin cele văzute – în sfârșit, tot ce poate da perplexitatea unui tip intelectual abstractiv în fața unor date care, prin natura lor, sunt unice, individuale și ca atare perfect iraționale, sunt însăși negarea abstractului și oprirea pornirii spre generalizare. Din aceleași motive psihologice, complicate cu altele de natură practică, a căutat estetica filozofilor să pună arta cu orice preț în absolută legătură cu religia și cu metafizica, de multe ori pentru a o arăta ca o treaptă inferioară, o fază primitivă a acestora. Lucrarea artistică este un fapt prea neînsemnat pentru mintea filozofică, care natural privește totdeauna în adânc și departe, dincolo de aparențele sensibile. Gândirea filozofică nu se poate opri la acele diversități absurde, ci caută neapărat să le dea un miez, un înțeles, să le considere interpretativ pentru a le preface în valori universale, fiindă numai acestea pot avea înțeles pentru dânsa.

În felul acesta, cu deosebire serios și practic, de a considera aparențele sensibile și atitudinea artistică, estetica filozofilor se întâlnește negreșit cu perfectul bun-simț. Perfectul bun-simț este și el o atitudine filozofică, mai modestă decât acea propriu-zisă; este filozofia acelor care n-au nici când, nici cum să filozofeze cu prea multă osteneală, o filozofie de nemereală, practică și expeditivă. Omul de bun-simț deschide cartea ca să ia de acolo ceva idei. O poezie poate da câteva versuri pe ales, care se pot strecura frumos într-un discurs, într-un foileton, într-o scrisoare către o prietină cu interese superioare. Într-o povestire se pot găsi întotdeauna situații duioase ori grave care trezesc dulci suvenire intime; și fantezia vine atunci foarte drăgălaș în ajutorul bunului-simț, pentru a-l face să viseze cum ar fi fost de frumos dacă nu era cum a fost. Din literatura de teatru, în sfârșit, se pot colecționa replici, spirituale ori sentimentale, bune de ținut minte. Cu deosebire plăcute sunt cărțile din care se pot scoate de-a dreptul idei asupra moralei, puțină metafizică, ceva teorie politică, câte o aluzie interesantă la vreo întâmplare din istorie; mai cu seamă: detalii despre monumente artistice vestite, despre Italia și supraoamenii din vremea Renașterii, despre Orientul pitoresc, despre Goethe și Gounod, care a înțeles atât de bine pe Goethe, despre Wagner și Nietzsche, care, din nenorocire, s-au înțeles așa de greșit unul pe altul... Și alte multe cunoștinți folositoare pentru viața socială, cum am zice: de sărbătoare, de care un om cult cu nici un chip nu trebuie și, din fericire, nici nu poate să se despartă. Astfel, după gust și trebuințele inimii, un tânăr sau o tânără ia din Anatole France o idee sceptică asupra teoriei cunoștinței și câteva elegante păreri politice anarhiste; din Hugo și Lamartine, puțină emoție religioasă; din Ohnet, Bourget sau Bordeaux, sentimente frumoase pentru familie și patrie; dar mai ales idei precise asupra societății franceze, care este leagănul tuturor eleganțelor sufletești și altele; din Goethe se scoate, fără excepție, preacunoscuta desperare a lui Faust în fața mult regretatului faliment al științei; din Eminescu, nihilistică budistă, dragoste de istoria românilor și ceva flori pentru declarații de dragoste; din Romain Rolland, ca și din *Biblie*: de toate! În sfârșit, din Coșbuc, sentimente țărăniste; din Vlahuță: „Nu de moarte mă cutremur“ și celelalte.

Distanțele între acești producători de cărți pomeniți aici pot să pară cuiva enorme. Dar experiența cea mai comună poate arăta că anume – și mulți! – cititori se poartă la un fel cu aceștia toți, întrebuințând produsele lor ca mijloace de informație instructivă cu caracter plăcut și de o specială valoare de ornament pentru persoana cititorului. Acești cititori consumă la un fel aceste mărfuri care d-tale, de exemplu, îți par cu totul necomparabile între dânsele; iar prin această simplă și unitară metodă de consumație, materiale atât de diverse se topesc într-un aluat neutru unic, în care deosebirile cele mai violente sunt reduse pe măsura celor mai comode atitudini cu aparență de intelectualitate. Cu atât mai plăcut, fără îndoială, dacă operele sunt astfel ieșite din mintea autorului, încât prefacerea aceasta să se poată opera cât mai ușor. Poate că așa este bine să fie – dintr-un punct de vedere universal pedagogic. Dar acela care nu crede în obligativitatea unor ierarhii absolute ale valorilor omenești, ci simte înțelesul vital al disparității și al contrastelor, înțelege că fiecare tip uman energic diferențiat are dreptul, fiindcă are puterea, să fie unilateral în o specifică a sa orientare. Doar numai cu prețul acesta, reflecția, ca și orice altfel de acțiune a noastră asupra realității, poate fi rodnică.

În contra lui Musset mărturisește Baudelaire, într-o scrisoare, sentimentele acestea: „Excepté à l'âge de la première communion, je n'ai jamais pu souffrir ce maître des gandins... son torrent bourbeux de fautes de grammaire et de prosodie, enfin son impuissance totale à comprendre le travail par lequel une rêverie devient un objet d'art“. *(Oeuvres posthumes*, pag. 301, Crépet). Execuția poate părea răutăcioasă, pedantă, nedreaptă. Ar fi-ntr-adevăr ingrat să izgonești toate dramele lui Musset din sfera operelor de artă. Mulți dar se vor supăra sincer și absolut asupra acestei judecăți, în care vor vedea o simplă defăimare, și își vor justifica frumos supărarea. Mie îmi pare că Baudelaire, cu simțul sigur al maestrului, a găsit viciul originar de care este stricată aproape toată lirica mult iubitului poet. Și prin antipatia aceasta, brutal vărsată, vorbește natura autentică a tipului artistic. Prefacerea visării și a emoției într-un obiect estetic se operează prin mecanisme sufletești ciudat unilaterale, care nu rezultă și nu pot fi înțelese din orișicare fel de capacități de simțire și de fantezie, oricât ar fi ele altfel de intense.

În mijlocul curentului mediocru și hibrid al vieții practice, în care toți stăm prinși, cuprinsul conștiinței este el însuși hibrid și mediocru. Nici abstracție riguroasă și generalizare atentă, nici precizie de contur și profuzie de coloare; ci numai scheme și generalizări grabnic regulate, de care atârnă la întâmplare vagi rămășițe de imagini, un amestec searbăd, dar comod, tocmai potrivit pentru adaptarea practică a creaturii, dincolo de această sferă a spiritului practic și comun trăiesc formele excepționale și extreme ale sensibilității și intelectului; în esența lor, ele depășesc trebuințele de adaptare momentană, iar funcțiunea lor este independentă de eventualele efecte pe care le pot ele avea, în depărtare, asupra strictei practice. Așa-numita elocvență sau lirică naturală, prin care un tânăr își varsă focul dorurilor chinuitoare și amărăciunile geloziei, nu este dintru-ntâi decât o manifestare practică, care privește exclusiv pe cei doi direct interesați și, cel mult, irită plăcut curiozitatea psihologică și biografică a vecinilor. Dar numai deosebite operații intelectuale pot extrage din simpla turburare sentimentală motive de creație artistică. De aceea artistul Baudelaire nu se putea lăsa ademenit de trepidațiile amorezate, tumultuos literarizate de veșnic junele și zvăpăiatul băiat.

Tolstoi, pe când lucra la un roman rămas neisprăvit, despre decabriști, face această surprinzătoare spovedanie : „M-am adâncit cu totul acum în citirea documentelor de la anii 1820, și nu pot să-ți spun plăcerea pe care o simt când mă cufund în vremurile acele. Ți se pare că vezi cu ochii cum figurile, în tabloul acesta, nu se mai clatină nesigur, și cum totul se fixează în liniștea solemnă a adevărului și a frumuseții. Mă simt atunci ca un bucătar, care a sosit în piață și, dând cu ochii de atâtea legume, cărnuri și pești, este prins de entuziasm gândindu-se la mâncările gustoase ce ar putea să gătească din ele. Astfel mă cuprinde și pe mine entuziasmul și, Dumnezeu știe pentru a câta oară, mă pierd în fantazări. Să le gătești toate aceste, greu lucru este și de temut. Dar e mare desfătare să le curăți și să le alegi frumos toate" (Contesei Alexandrina Tolstoi, ianuarie 1878. Vezi *Tolstoi-Bibliothek,* I, München, 1913, pag. 320–321). Așa descrie, din imediată experiență, starea de spirit a scriitorului artist, un om atât de pătimaș de morală și credință, tocmai în anii când îl cuprinsese criza religioasă care a hotărât orientarea lui de mai pe urmă, un om dar din cei mai puțin suspecți de estetism voit. Naivitatea vioaie cu care vorbește scrisoarea aceasta, trimisă nu doar unui confrate curios de estetică, ci unei bune mătușe; comparația care vădit izbucnește dintr-o impulsivă și deplină onestitate, sfidând orice eleganțe imbecile – dau mărturisirii psihologice cuprinse acolo o evidență de o rară strălucire.

Tolstoi ne face să surprindem în plin caracteristica transformare a visării în obiect de artă.

La 23 mai 1871, jurnalul fraților Goncourt notează : „à ce moment nous sommes chassés de notre observatoire de verre par le sifflement des balles qui passent à côté de nous faisant dans l'air comme des miaulements de petits chats". În aceeași zi, tot despre sunetul gloanțelor *(Journal,* IV, 311, 314) : „les balles éraflent la maison, et ce ne sont aux fenêtres que sifflements ressemblant au bruit que fait la soie qu'on déchire".

Să compare cineva detaliile în care caută să se fixeze starea de atenție senzuală, silințele imaginației de a găsi o transpunere sensibil exactă pentru impresiile imediate ale artistului, cu starea intelectuală a omului redus la bun-simț, pus în fața unor analoage detalii – și va înțelege, comparând astfel, pe cât se pot înțelege asemenea stări interne, cât de ciudată și exagerată lucrare este experiența artistului, privită din pragul experienței normale și mediocre care mulțumește cu prisos viața practică.

Literatura este zona în care vin să se odihnească, sub haina ieftină a locurilor comune și a zicerilor consacrate, abstracțiile molâi și imaginile fade ale oamenilor

pentru care efortul intelectual, dezlegat de orice rezerve practice, este o lucrare indiferentă, neînțeleasă, necunoscută.

Există un stil comun, adică un sistem de tradiții născut din mintea neglijentă și hrănit din imaginile nesărate ale tipului intelectual comun. Acesta este tocmai și stilul simplilor literați, care-l înfloresc numai cu grijă și economie, cât trebuie ca să aibă aer de sărbătoare, și fără a pune la cheltuială necumpănită capacitatea de înțelegere și fantezia cetățeanului cititor. Când, în astfel de stil, corectitudinea gramaticală pare deplin constatată, atunci pedagogii de toate treptele, guvernantele, academiile și alte autorități severe vorbesc de limpiditatea clasică și se încântă solemn de minunea perfectului stil curgător. Dar contra acestui stil comun – fenomen puternic și dominator ca tot ce produc majoritățile – artistul literar luptă cu toată înverșunarea pe care i-o dau pornirile exagerate ale sensibilității lui. Vorbirea consacrată a literatorilor și cititorilor literari este o ispită statornică și primejdioasă: ea îndeamnă pe artist să aperceapă în mod comun și mediocru. Prin izvorul și natura lui, stilul acela, cu un fel de ostilă îndărătnicie, caută să oprească pe artist de a căuta expresia deosebită pe care o cere cuprinsul singular și extrem al experienței sale. În direcții opuse, dar deopotrivă depărtați de ulița obișnuitei și indispensabilei literaturi, tipul artistic ca și acel științific nu pot să vorbească *ca lumea,* ci își creează neapărat o vorbă *pedantă.* Ca scriitor sau cititor, simplul literat este natural împins a preface totul în literatură, în material de întrebuințare practică, instructivă; și înțelege oricine că aproape toate operele artistice pot fi schematizate așa încât să obții un material brut de fapte și opinii oarecare. Literatul cititor se servește de operele artistice mai ales pentru a extrage asemenea material; literatul autor adună din ele și provizii de ornamente cu care să-și potrivească stilul frumos. Este de însemnat că literatul, ca producător de distracții instructive și ca tip fără experiență energic caracterizată, crede, în chip natural, că „adevărurile" sunt manechini pe cari, după gust și trebuință, îi îmbraci în stil sec și propriu, sau îi întolești în stil frumos. Artistul însă nu poate să știe de frumos în înțelesul acesta garderobier; el știe numai de necesar, de cuprinsuri intelectuale impuse prin funcționarea specifică organismului său psihic.

Întrebarea care ar trebui să fie, pare că, cea dintâi și cea mai fără de voie în fața oricărui complex de imagini și ficțiuni este aceea relativă la funcțiunea lor: sunt ele semne autentice ale unei vieți interne care nu trăiește decât printr-însele, sau sunt pretexte mai mult ori mai puțin inocente, în slujba unor trebuințe ori unor vanități care, indiferent din ce motive, caută o deghizare? Un entuziasm naiv și curat pentru formele poetice, ca și vanitatea mai puțin naivă de a figura printre *autori* sunt motive tipice care fac să se nască sonete, drame, povestiri și dialoguri, acolo unde, în chip natural, era putere și rost numai pentru articole de popularizare filozofică, morală, politică sau de o modestă declarație de dragoste, cu caracter exclusiv privat și practic. A găsi o dată pe săptămână o metaforă interpretativă sau o comparație pedagogică arată o capacitate care, nici calitativ și nici măcar cantitativ, nu se poate asemăna cu generațiile de imagini care se revarsă în conștiința artistului, independent de orice trebuințe practic explicative sau chiar în contra acestora.

*

Diferențiarea cunoștințelor și, potrivit cu aceasta, accentuarea din ce în ce mai acută a deosebirii capacităților individuale, sunt fenomene foarte vechi și însemnate ale vieții europene; cel puțin așa de vechi, încât Socrat chiar luase cu mare interes cunoștință de dânsele; și așa de însemnate, încât de obicei le trecem cu vederea, ca lucruri de la sine înțelese. Literații, care trăiesc în generalități, pare că neglijează cu o deosebită consecvență întâmplările aceste. Dar fapte de o așa profundă fatalitate nu pot fi închise în registrul lucrurilor de la sine înțelese, fără o luare-aminte mai gingașă decât aceea care poartă zilnic condeiul fugar și practic al literatului.

Divizarea din ce în ce mai complexă a cunoștințelor nu s-a oprit doar la sfera matematică și fizică, ci a luat în curentul ei mai toate semiștiințele sau pseudoștiințele, numite obișnuit morale ori sociale. Aceste discipline, din care literatura își colecționează moderatele ei adevăruri comune, morale și religioase, politice și altele, au intrat și ele sub un control special și migălos, care preface din temelie structura și stilul lor. Se ridică astfel o greutate neînlăturabilă din împrejurarea că ideile din care se face literatură nu mai pot fi astăzi atât de ușor îmbrățișate ca altădată de moderatele capacități ale bunului-simț. Părerile metafizice, morale ori politice au acum două existențe bine deosebite între dânsele: una vagă, și comodă, în literatură, cealaltă, anevoioasă și cu ostenitoare îngrijire precizată, în disciplina specială corespunzătoare. Și era de așteptat ca prin această dedublare să se schimbe, la o anume parte a oamenilor de azi, toată dispoziția față de generalitățile literare, toată considerația pentru funcționarii simplei literaturi. Dar prin vechi și îndărătnic obicei, literații continuă, în fața unui public foarte sugestibil tocmai prin solida, deși ascunsa lui indiferență intelectuală, să vorbească drapați în domino de „mage effaré“ sau de gravi apostoli, pare c-am fi pe vremea profeților iudei sau a celor șapte înțelepți ai Greciei.

Acumularea și divizarea cunoștințelor și a metodelor a atins pe artiști înșiși. Talentele autentice au fost tot mai tare depărtate de la obișnuita literatură, și s-au concentrat în câmpul artei literare, afirmându-și natura specifică cu o conștiință din ce în ce mai clară. Nicăieri nu a fost atât de violentă această afirmare ca în Franța de la mijlocul secolului al 19-lea; poate pentru că sensibilitatea literară a fost acolo mai intens cultivată, ori și din cauză că abuzul de literatură era mai vast decât aiurea. Orișicum, nu pare să fie întâmplare că artiștii francezi au atacat și urmărit locurile comune cu* un necaz așa de susținut. Cu deosebire semnificative și prețioase pentru judecarea crizei prin care s-a afirmat atunci arta literară sunt contrastele în care se

---

* În textul de bază *ca*.

găsește clasicistul și totuși modernul Taine. Clasicist prin educația de la Școala normală și ca profesor, el dezaprobă stilul și estetica cea nouă, care preconiza detaliul colorat și bogăția de impresii; și condamnă hotărât metoda lui Flaubert, dar mai ales aceea pe atunci cu totul scandaloasă a fraților Goncourt, proclamându-se credincios lui Musset. Dar iată ce neașteptate lupte și nedumeriri se iscă în sufletul profesorului: „depuis dix ans (24 à 34) tout le courant de ma réflexion et de mon éducation a tendu à transformer l'idée abstraite et sèche en idée développée et vivante. C'est le passage de la formule à la vie... Quand je me regarde intérieurement, il me semble que mon état d'esprit a changé, que j'ai détruit en moi un talent, celui de l'orateur et du rhétoricien. Mes idées ne s'alignent plus par files comme autrefois; j'ai des éclairs, des sensations véhémentes, des élans, des mots, des images; bref, mon état d'esprit est bien plutôt celui d'un artiste que d'un écrivain. Je lutte entre les deux tendances, celle d'autrefois et celle d'aujourd'hui. Il faut choisir, être artiste ou orateur“ (*Vie et correspondance*, II, 258, sqq.; februar și octomvrie 1862). Făcând bilanțul, Taine încheie că notarea impresiilor, în afară de orice construcție logică, rămâne forma cea mai potrivită acum spiritului său – „il y a un genre littéraire de ce côté“. Iar felul cum întrebuințează cuvântul *littéraire*, în textul pe care-l transcriu mai jos, precizează pare că și mai tare natura și gradul de conștiință a crizei sale de stil: „C'est parce que tu es littéraire, que tu n'entends pas les descriptions“ – scrie Taine mamei sale, la 7 septemvrie 1858.

A fost sortit dar ca normalianul clasicist să fie necredincios bunelor tradiții literare și nu fără humor constați că astăzi, după trei sferturi de veac aproape, un profesor de istorie literară observă, întrucâtva mustrător, că stilul lui Taine păcătuiește prin exces de imagini (vezi Lanson, *Histoire de la littérature française*, ed. 12, pag. 943), iar de altă parte meșteșugitul France vine să ne surprindă, în necrologul consacrat lui Taine (*Le Temps*, martie 1893), cu această paradoxală distingere: „Bien qu'il écrivit avec autant d'éclat que de force, il n'avait l'esprit nullement littéraire“.

*

Deprecierea generalităților literare din care se prepară literatura era fatal să se producă în judecata oamenilor cu înțelegerea și fantezia îndreptată, firește, spre diversitatea infinit colorată, spre continua revărsare a detaliilor naturii, așa cum se arată ea simțurilor și spiritului liberat de toate grijuliele rezerve, pe care nevoile practice, printr-o naturală contrabandă, caută să ni le furișeze oricând, în orice colț al sufletului. În consumația comună, literatura urmează a-și păstra justificarea ca debit de jucării pedagogice. Nu-i nevoie, și nici drept nu-i, ca pe toți producătorii din acest gen să-i numim „farceurs à idées“ – o vorbă a lui Flaubert, cel veșnic supărat, și cu izbucniri adeseori copilăros hapsâne. Dar poate fi de folos să simtă cineva bine originea fundamental onestă și adâncul înțeles istoric al acestei injurii.

SENTIMENTALUL MAUPASSANT

„Maupassant a înnebunit fiindcă nu credea în Dumnezeu. Acest nenorocit se îndepărtase absolut, se înstrăinase complet de divinitate." Așa scriau pe vremuri oameni evlavioși și gingași la suflet. Astăzi s-ar zice poate, de exemplu: Maupassant s-a prăpădit de răul pesimismului, fiindcă n-a putut ajunge la o „concepție unitară de viață". În amândouă formulele ni se prezintă, cum lesne se poate vedea, același punct de vedere nobil, cum se zice, și sublim. Eu cred că față de păreri ca aceste, mai mult pioase și binecrescute decât inteligente, n-a fost rău că în anii din urmă s-a stăruit cu oarecare băgare de seamă, și fără fraze, asupra bolii lui Maupassant. Cititorului cu educație nu-i strică să audă, chiar și mai des, că nimeni nu poate înnebuni, de-a binelea și fără hiperbolă, numai din desperare metafizică. Iar pentru istoricii literari și biografi este mai de folos, cred, să consulte câteodată psihiatria decât să se încânte cu nu-știu-ce-uri solemne, de o eleganță intelectuală foarte îndoielnică.

Pe istoricii literari îi găsesc, în general, puțin dispuși să admită o puternică influență a bolii asupra producției lui Maupassant. Obișnuit este să se dea o prelungită admirație incomparabilei sale obiectivități, și se acordă numai că, în operele din urmă, apare un caracter oarecare sentimental și duios; ori încă poate: că boala i-a sporit pesimismul. Psihiatrul Wilhelm Lange, care ne-a dat o patografie a lui Hölderlin, excelentă chiar și în părțile curat literare, scrie în studiul său critic asupra psihozei lui Maupassant : „În nuvela *Le Horla* se aude imbecilitatea paralitică". Iar mai departe: „Pe când schița fantastică *Sur l'eau*, din 1881, este încă solid compusă, simplu și lucid scrisă, bucata intitulată *Lui*, din 1884, cuprinde repetări și interjecții directe ale autorului. În *Horla* (1887), și încă mai mult în *Qui sait* (1890), repetările, întrebările, suspensiile se acumulează; iar repetarea, cu evidentă satisfacție, a acelorași cuvinte cu greu găsite ne aduce aminte de perseverențele verbale ale oamenilor beți". Față de aceste afirmații ale lui Lange trebuie amintit mai întâi că *Le Horla* ni s-a păstrat în două redactări: cea mai veche, apărută la 26 octombrie 1886 în *Gil Blas*; iar volumul de nuvele în care se găsește al doilea text a ieșit de sub tipar în 1887. Primul text este cam de opt ori mai scurt decât acel din volum; este scris limpede, în ton uscat până la exagerare – vrea să fie ca o dare de seamă rece, care contrastează frapant cu ciudățenia faptelor descrise. Intenția îmi pare clară: este vorba de a lăsa pe cititor în îndoială dacă are înainte povestirea unui nebun sau o istorie fantastică. În acest prim text omul își povestește întâmplările într-un spital, față cu medici și alți învățați; a doua redactare este în formă de jurnal, și aici mi se pare că intenția a fost să povestească progresul unei boli mintale; de aici incoerența, exclamațiile, repetările. Lange vrea să le interpreteze simptomatic. Literar, îmi pare textul al doilea mult inferior celui dintâi. Dar tot așa, și în același fel inferior, este povestirea *Lui*, din anul 1884, care evident este o altă lucrare pregătitoare pentru *Le Horla*. Astfel, între *Lui* și *Le Horla* avem textul din *Gil Blas*, lucrare de ton foarte potolit și cu artistică îngrijire executată. Afară de aceasta uită Lange că retorică de rău-gust nu se găsește prea rar la Maupassant; și se găsește mai cu seamă acolo unde e vorba de povestitori fictivi. Exclamațiile și mai ales repetițiile erau dinadins introduse pentru a caracteriza persoane cu psihicul bolnav. În sfârșit, nu trebuie uitat că în lucrările cele cu totul din urmă, în fragmentele de roman *l'Angélus* și *l'Âme étrangère*, scrisul lui Maupassant este în totul liniștit, dezvoltarea gândirii strict coerentă. Nu se poate vorbi dar cu deplină hotărâre despre o constantă decădere a stilului sub influența bolii*.

Într-un tratat cu dimensiuni de lexicon, închinat vieții și operei lui Maupassant, carte plină de cunoștinți și de entuziasm, biograful Paul Mahn crede a constata că stilul eroului său este unul și același de la un capăt la altul al operei, și prin aceasta exclude pe cât se poate înțelege, orice influență a bolii asupra producției literare. O asemenea influență a existat totuși, și eu mi-o închipuiesc mai mult indirectă: boala a exagerat sentimentalitatea înnăscută a omului, și prin aceasta a determinat direcția artei sale. El însuși vorbește odată despre un punct deciziv în viața lui: până la acel *tournant*, totul era pentru dânsul voioșie și frumusețe; atunci însă a văzut „dintr-o dată sfârșitul drumului". Încă din vara anului 1878 se găsesc, în scrisorile lui Flaubert, aluzii clare la tristețea și deprimarea tânărului prieten, care probabil de pe atunci chiar era bolnav și, poate, își dădea seamă de gravitatea bolii sale.

Maupassant a fost din capul locului un burgez cuminte, deopotrivă înzestrat cu humor și cu sentimentalism. Dac-ar fi fost sănătos, s-ar fi amuzat cât l-ar fi iertat puterile, cu sporturi, cu femei și în călătorii. Harnic și abil cum era, ar fi produs regulat romane și nuvele. Încetul cu încetul, și-ar fi câștigat – ca un fel de Feuillet cam pipărat – simpatia mamelor de familie luminate. De vreo treizeci de ani încoace, ar fi fost primit în rândul autorilor *„dont les mères permettent la lecture à leurs filles"*. În glorie și cu avere – se pricepea și în afaceri! – ar fi părăsit, la adânci bătrânețe, această vale a plângerilor. Se-nțelege că, potrivit vremii, ar fi fost pesimist, ar fi citit pagini alese din Schopenhauer, ar fi scris foiletoane elegiace. Dar toate acestea ar fi fost atitudini fără grave consecințe, cochetării platonic pesimiste. Grozăvia și înfiorarea, dezolarea

---

* În înțeles artistic, cea mai perfectă dintre schițele fantastice, *La Nuit* (scrisă pe la anii 1880–1881), este poate de origine de-a dreptul patologică. Cu un material de senzații neobișnuit de bogat, cu o gradare de efecte extrem de delicată, această măiastră încercare de a da impresia unei tăceri misterioase, care vine brusc să sugrume toate zgomotele orașului imens, s-a născut, poate, dintr-o surzenie de acele trecătoare, care cuprind brusc pe bolnavi în anume stadii ale paraliziei progresive (n.a.).

suferinții și spaimele morții nu le-ar fi cunoscut nici pe departe, sănătos, cum le-a cunoscut bolnav. În filozofările lui melancolice, boala are o parte mare. Căci suferința înduioșează, sau te face iritabil. Groaza de toate înfricoșatele posibilități ale perfidei sale boli trebuia să-l facă și mai sensibil, și mai sentimental decât era din natură.

Pentru observațiile de mai jos, aceasta este data cea mai însemnată din istoria vieții acestui om.

*

Cred că oricine cunoaște câtuși de puțin opera lui Maupassant, și oricine are, prin natură, mai mult judecată clară decât capacitate de exaltare, nu va fi surprins dacă spun că omul acesta a fost un artist foarte sentimental. Vreau să zic: această calitate se vede foarte tare în operă însăși, chiar când n-am ști nimic asupra persoanei autorului. Dar avem și mărturii directe, categorice despre aceasta:

„Les attaches que j'ai dans la vie travaillent ma sensibilité qui est trop humaine, pas assez littéraire... J'ai un pauvre coeur orgueilleux et honteux, un coeur humain, ce vieux coeur humain dont on rit, mais qui s'émeut et fait mal... Je suis de la famille des écorchés. Mais cela je ne le dis pas, je ne le montre pas, je le dissimule même très bien, je crois... On me pense sans aucun doute un des hommes le plus indifférents du monde. Je suis sceptique, parce que j'ai les yeux clairs. Et mes yeux disent à mon coeur: «cache-toi, vieux, tu es grotesque», et il se cache".

Așa era Maupassant. Clar și precis se descrie singur în scrisori, și tot așa se trădează în cărțile lui. Tocmai completa și naiva convingere cum că știe să-și ascundă bine inima ne dă relieful perfect al autoportretului. Este caracteristică și cunoscută ambiția sentimentalilor de a trece drept sceptici. Mérimée pare să fi fost cel mai iscusit în această politică, dar Mérimée a fost el într-adevăr sentimental? Maupassant scrie despre *Mont-Oriol*, la care lucra tocmai: „les chapitres de sentiment sont beaucoup plus râturés que les autres... Je ris souvent des idées sentimentales, très sentimentales et tendres que je trouve en cherchant bien". Nu-i de crezut că-i venea greu să le găsească. Asta știa bine prietena căreia îi erau trimise rândurile de mai sus, și care povestește cum se supărase el odată, când ea îi spusese că pe fiecare pagină a cărților lui stă scris: milă! Cu toate aceste, mai toți care au vorbit de Maupassant sunt de altă părere decât doamna Leconte de Nouy, și de aceea auzim atâtea despre „obiectivitatea" și „sublima lui indiferență".

Fiindcă efectele sentimentalității sporite de boală sunt, cum cred, aproape deopotrivă răspândite peste opera întreagă, este drept să căutăm peste tot rezultatele estetice ale acestei stări a omului, în loc de a le reduce numai, și în mod vag, la lucrările din urmă. Astfel se va vedea poate că, privită numai estetic, producției lui Maupassant, în cea mai mare parte, i se cuvine alt loc decât acela care de obicei i se face, că felul talentului și raporturile dintre estetica lui naturală și cea adoptată au fost altfel decât cum sunt în general prezentate.

*

Maupassant pare să fi admis, în principiu, estetica lui Flaubert. În prefața la *Pierre et Jean* vrea el să arate cum metoda lui se întemeiază pe ideile acelui maestru. Nu este vorba să înduioșezi ori să mângâi, nici să-l faci pe cititor să viseze, să râdă, să plângă ori să cugete, ci: să-i dai ceva frumos – aceasta e, s-ar zice, după părerea lui, ca și a învățătorului, datoria supremă pentru artist, acesta-i gustul „spiritelor distinse". De aici urmează că arta nu trebuie să „instruiască", ci să „arate". Artistul trebuie să stea ascuns, să lase obiectele să vorbească ele cât mai direct. Pentru arta povestirii rezultă din toate acestea o consecință foarte însemnată: psihologia persoanelor nu trebuie dezvoltată în studii explicative, ci întocmai cum e la Flaubert: să se arate prin faptele lor. „Interiorul să se descopere prin exterior, fără argumentare psihologică". Astfel se face povestirea interesantă, și mai puțin convențională; fiindcă în realitate oamenii trăiesc și făptuiesc, dar nu-și istorisesc motivele. De altfel, nici nu putem pretinde a cunoaște vreodată motivele complet și sigur, așa încât este oarecum chiar mai onest să dai cât mai multă acțiune, cât de puțină, sau deloc, explicație psihologică. Încă mai preciz vorbește Maupassant despre aceasta în o scrisoare nu demult publicată: „Am ajuns la convingerea că cine vrea să scrie bine, ca artist, colorist, ca om de simțuri și plăsmuitor de imagini, acela trebuie să descrie, iar nu să analizeze... În fond, arta noastră are menirea să facă vizibile, interesante și mai cu seamă estetice, părțile intime ale sufletului. Pentru mine psihologia în roman și nuvelă se reduce la aceasta: cu ajutorul vieții să ni se arate omul ascuns". Din „simpla și luminoasa teorie" a lui Flaubert și a lui Bouilhert scoate Maupassant regula fundamentală a observației artistice. Totul este să vezi exact. Inspirațiile vagi trebuiesc evitate. Arta este matematică; efectele mari se obțin cu mijloace simple, bine combinate. Buffon zicea că geniul nu-i decât continuă răbdare, Maupassant adaogă: talentul este reflecție stăruitoare, cu condiția să ai simțul specific trebuitor acestei reflecții. În legătură cu acest sistem de observare fixase Flaubert teoria stilului: Orice ai avea de spus, există numai un substantiv cu care să numești lucrul, un verb ca să-i dai viață, un adjectiv care să-l caracterizeze. Aceste cuvinte, singurele juste, trebuie să le cauți, evitând orice șarlatanie de vorbă, oricare ciudățenie; și să nu te mulțumești cu aproximații. N-ai nevoie de cuvinte rare și uitate, dar cu atât mai mult trebuie să cauți fraze variat construite, ritmate și articulate cu rafinare și pline de sonoritate.

Fiindcă, în modul arătat, Maupassant se afirma ca elev al lui Flaubert, lumii i s-au părut amândoi mult mai înrudiți decât sunt în realitate. Un literat pretinde, de exemplu, că Maupassant, întocmai ca Flaubert, era convins că viața există oarecum numai de dragul artei, că ambii erau de aceeași rasă și aveau același temperament. Un altul zice: adevărata pasiune a lui Maupassant era arta. Și așa au zis mulți alții, dacă nu chiar toți care au vorbit despre înrudirea celor doi „normanzi". Este în adevăr așa?

Arta este totul, arta este fapta supremă; pentru artist nu încape altă lege decât să sacrifice totul artei. Aceasta-i dogma lui Flaubert; de această credință s-a ținut el cu cea mai perfectă naivitate, și în practică s-a conformat ei cât s-a putut mai unilateral și mai consecvent. Cum se poate însă ca cineva, care a adunat toate datele unei biografii complete a lui Maupassant, să scrie că pentru omul acesta arta era suprema dragoste, că viața pentru dânsul nu exista decât de hatârul artei? Sportul și femeile îl atrăgeau mult mai tare decât toată arta – cred că pot spune aceasta fără înconjur; în ochii oamenilor cuminți și înțelegători nu-l scoboară întru nimic o asemenea constatare. Maupassant, un fel de martir al artei? ce curioasă nebăgare de seamă! Ori poate și mai rău.

La exaltarea lui naivă pentru artă, Flaubert se necăjește pe tânărul său prieten fiindcă se dă prea mult petrecerilor, și-l sfătuiește să sacrifice literaturii canotajul și fetele. Îmi închipuiesc că băiatul trebuie să fi râs cu bunătate, dar din toată inima, de candidul maistru. „Nu sunt în stare să-mi iubesc arta cu adevărat. O analizez prea mult. Simt prea tare cât de relativă este valoarea ideilor, a cuvintelor, și chiar a celei mai perfecte inteligențe... Nu mă pot opri să nu disprețuiesc gândirea, fiindcă-i atât de slabă, și forma, pentru că-i așa de imperfectă. Pe mine mă stăpânește iremediabil ideea insuficienței omenești, a oricărei silințe a noastre, fiindcă rezultatele sunt totdeauna niște mizerabile și neisprăvite lucruri". Această filozofie, jumătate confuză, jumătate banală, asupra neputinței de a atinge perfecția, ascunde adevărata psihologie a omului: el nu putea să iubească deosebit arta fiindcă iubea mult prea tare altceva – viața.

Este de mirare cum nu s-a luat seama că Maupassant n-a scris niciodată entuziast despre artă. În *Sur l'eau, Au soleil, Fort comme la mort*, în prefața la *Pierre et Jean*, în studiul asupra lui Flaubert, ori în ce parte vorbește de artă – unde se întâlnește tonul entuziast?

Ce vor și ce pot, în general, artele? Pictura dă, în culori, peisaje monotone, care niciodată nu seamănă cu natura, sau oameni, còpii moarte și mute ale vieții, care niciodată nu dau impresia de viață. De ce osteneala aceasta, de ce zadarnica și banala reproducere a unor lucruri triste în ele însele? Despre o expoziție de tablouri spune în *Fort comme la mort*: „Și atunci a început lumea să agite aceleași teme cu aceleași argumente... *sur des oeuvres à peu près pareilles.* Soldați, vaci care pasc, apus de soare, lună plină; în scurt, tot ce fac și vor face pictorii în vecii vecilor". Ori se găsește măcar urmă de simț sau de reflexie estetică în prelunga explozie admirativă în fața Venerei din Siracusa, în discursul acela retorico-poetic despre femeie și dragoste? Trebuie să fie cineva prea distrat pentru ca să ia o astfel de bucată literară, atât de oarecare, drept considerație profundă în materie artistică. Este izbitor cu ce adjective nule își traduce Maupassant impresiile sale de artă: „le plus grandiose spectacle que l'art humaine puisse offrir – la chapelle palatine, la plus belle qui soit au monde, le plus surprenant bijou religieux, ensemble merveilleux, chef d'oeuvre divin, chapiteaux d'une beauté parfaite, admirable niche d'un style exquis, escalier d'un style délicieux, proportions

irréprochables, charme intraduisible des lignes, Saint-Marc, la chose la plus admirable du monde. Tiepolo possède un admirable et invincible pouvoir de charmer". Atât reușește să dea, la maximum – atât de nediferențiat este simțul și experiența artistică a acestui viguros disprețuitor al obtuzilor burgezi.

Cu poeții, ca și cu pictorii: îi cunoști pe toți, când ai citit pe cei patru mai buni. Altceva nu pot ei decât să copieze omul... Urmează după această simplă și expeditivă constatare o exclamație foarte caracteristică, o plângere pe care adeseori o auzim de la diletanți și de la fete nervoase și impaciente: „Ah, dacă poeții ar ajunge până la stele, dacă mi-ar arăta necontenit lumi nouă, atunci i-aș citi zi și noapte!"

Muzica pare s-o fi iubit mult Maupassant; așa cel puțin s-ar presupune după câteva locuri unde el sau persoanele sale vorbesc de dânsa; dar aceste locuri mai arată că înțelegea muzica puțin ori deloc. În *Mont-Oriol* vorbește Paul Brétigny, „le jeune premier" al romanului, în a cărui tipică fizionomie se găsesc probabil caractere esențiale din persoana autorului: „Când aud muzică, pare că mi se desface pielea de pe carne... Stau ca un om jupuit de viu (cuvânt adesea întrebuințat de Maupassant despre el însuși); orchestra cântă pe nervii despuiați, cutremurați, care se înfioară la fiecare ton". Iar pictorul Bertin, în *Fort comme la mort*, iubește și el muzica: „il adorait la musique, comme on adore l'opium. Elle le faisait rêver". Și mi se pare că suntem complet lămuriți asupra capacității muzicale a lui Maupassant acolo unde același pictor asistă la *Faust* al lui Gounod și simte delicat cum muzica aceasta „îi descopere deodată toată adâncimea poemei lui Goethe"!

Urme de interes și înțelegere pentru obiecte de artă nu se află. În jurnalul fraților Goncourt se notează că, în ultimii ani ai vieții, Maupassant începuse a colecționa, dar cu puțină pricepere. Cu artiști se întâlnea mult în tinerețe; cu dânșii făcea mult canotaj și vânătoare de femei. Bibliofil n-a fost; probabil nici foarte cititor. Nu mai mult decât majoritatea jurnaliștilor parizieni mai de seamă; poate mai puțin. Și aici intervine o altă fundamentală deosebire față de Flaubert, care avea o neobișnuită putere de lectură; în *Bouvard et Pécuchet* se ascunde probabil o bună doză de autoironie. Flaubert era om de studiu. Pentru Maupassant însă, ca pentru toți acei pe care viața îi captivează puternic, nici o speculație, incluziv arta, nu poate vreodată să-i seducă adevărat.

Deși îi place să presare reflecții în povestirile lui, nu se poate zice cu dreptate că Maupassant a filozofat mult și profund. Unii l-au numit „gânditor puternic" și autor „bogat în idei". Mi-e cu neputință să văz în această judecată altceva decât un semn de nemărginită dragoste și admirație pentru persoana lui. Această laudă este poate și cea mai îndoielnică din câte se pot aduce unui povestitor. Fiindcă ai nervii iritabili, fiindcă viața îți pare monotonă și urâtă, ori tristă și crudă, iar ideea morții te deznădăjduiește, nu înseamnă că ești un cugetător puternic. Maupassant a scris destul de mult pentru ziare, și a căpătat foiletonicescul obicei al așa-numitelor considerații generale. Ceea ce el dă, ca *idei*, nu întrece, cred, nici calitativ, nici cantitativ, nivelul jurnaliștilor inteligenți din vremea lui. În tot cazul, aprecieri ca cele citate nu se pot face cu hotărâre decât după ce s-ar fi luat în specială cercetare, din acest punct de vedere, toți așa-numiții *chroniqueurs* mai buni ai generației sale. Pesimiști erau, probabil, pe atunci mai toți, și mai ales oamenii de condei. Iar disprețul sistematic pentru burgez, pe care l-a diluat cu groase trăsături de satiră și cu atât de puțin spirit în *Les dimanches d'un bourgeois de Paris*, nu este, cum știe oricine, un product original al gândirii lui. Maupassant n-a cugetat, mi se pare, nici adânc, nici subtil; a repetat numai foarte clar și foarte viu ideile medii ale timpului. Pe cititorii sensibili îi rog aci, ca și la toate observațiile asupra structurii intelectuale a omului acestuia, să vadă aici o evaluare, și încă mai puțin o condamnare a artei lui. Am să dau lămurit a înțelege ce cred despre aceasta când vom ajunge acolo.

Aici vreau numai să amintesc încă un caracter al lui Maupassant care-l deosebește sensibil de Flaubert. Acesta scrie și accentuează: „moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est". Celălalt zice dimpotrivă : „J'écris parce que je souffre". Artistul este un om „jupuit de viu, o creatură care vibrează înfiorată". Și despre dânsul însuși povestește astfel : „Îmi aduc aminte de zilele posomorâte, în care inima mea a fost în așa fel sfâșiată de lucruri văzute într-o clipă, încât amintirile acelor vedenii rămân în minte ca niște răni". Și dă exemple, atât de caracteristice cât se poate, pentru felul lui de a observa, de a se interesa de viață: o bătrânică prăpădită trece în cârjă pe lângă dânsul, nenorocita trebuie să-și aducă singură de mâncare. Pe această bază sentimentală Maupassant construiește tabloul duios al unei dureroase existențe: „Oh, la misère des vieux sans pain, des vieux sans espoir"... Sau: într-o zi ajută unui medic să îngrijească o familie de țărani, bolnavi de difterită – „aceasta n-am s-o uit niciodată, și încă multe altele care mă fac să urăsc pământul"... Dar aceasta, ferească Dumnezeu, nu-i psihologia artistului în general, „l'homme écorché", cum îl numește el; aceasta-i psihologia *lui*. Aici vedem numaidecât cum își găsea Maupassant subiectele. Așa cum era, omul acesta nu putea fi cu adevărat și efectiv captivat de estetica lui Flaubert și a parnasienilor. Să luăm seama că, după ce expune teoriile maistrului despre sublima obiectivitate și impersonalitate a artistului, Maupassant încheie liniștit și foarte cuminte: acestea erau pentru dânsul articole de crez. Adevărat, *pentru Flaubert*, erau ideile acelea adevărate dogme!

*

Flaubert a zis despre *Boule-de-Suif* că este un mic cap de operă. Această apreciere îmi pare pornită mai mult din infinita și atotstăpânitoarea lui antipatie pentru burgez decât din reflecție estetică. Nuvela este o amară și rea satiră contra burgeziei, în trăsături groase, construită după rețeta romantic-democratică. Reprezentanții „lumii bune" sunt nu numai arătați ridiculi și odioși în firea și în faptele lor, ci autorul îi judecă direct, polemizează aspru contra lor, contra acestor „ticăloși respectabili", „milionari ignoranți", care „se simt frați în marea francomasonerie a banului și își sună aurul în buzunar". Iar eroina este tipica prostituată sentimentală, cum a visat-o poetica romanticilor francezi. În mijlocul acelor „canalii binecrescute", ea singură are inimă și caracter. Pentru tipul acesta Maupassant s-a interesat totdeauna cu multă dragoste și l-a prezentat în felurite variații. Boule-de-Suif este o prostituată special patriotică: dacă servitoarea n-ar fi ținut-o de coade, ar fi strâns de gât cel puțin *un* neamț. O altă prostituată patriotică, în *M-le Fifi*, înjunghie un ofițer prusian pentru că insultase patria și armata. Iar încă o alta nu vrea să-și vindece sifilisul pentru ca să poată infecta cât mai mulți dușmani. Aceste povestiri de război sunt poate întâmplări adevărate; cele mai multe însă par, nu știu cum, false și pueril tendențioase, ca niște invenții ale unui sergent-major lăudăros și puțin cam mărginit. Dintre toate lucrările lui Maupassant nuvelele de război stau pare că pe treapta cea mai de jos: sentimentalismul lui nu se arată nicăieri într-o formă atât de inferioară. În *Boule-de-Suif* figurile sunt aliniate ca pentru o demonstrație, fiecare clasă cu reprezentantul său; nobili, mare negustor, mic-burgez, agitator democrat, călugărițe de la Crucea Roșie. În fața tuturor acestor mutre burgeze stă femeia căzută, simbolizând pe înțelesul oricui naivul, bravul și în fond totdeauna virtuosul suflet al poporului. O excesivă intenționalitate de construcție te lovește aici, ca și în alte producții ale acestui om cu inima simplă și sufletul transparent.

Pierre et Jean, de exemplu, se distinge printr-un curios schematism. Chiar numele celor doi bărbați sunt parcă dinadins tocmai acelea care nelipsit se întrebuințează în manualele de logică la capitolul silogismelor, ca și cum ar fi vrut autorul să sublinieze cât mai gros funcțiunea unilaterală, curat de exemplificare, a celor două figuri principale. Și într-adevăr figurile acestea se arată numai dintr-o parte, bidimensional. Opoziția lor este geometrică, contrastul prea perfect, deci prea artificial; descrierea celor doi tineri la începutul cărții amintește enunciurile teoremelor matematice. Cu intenție exagerat și tot în formă de exemplu demonstrativ se desfășură și forma exclusiv jalnică a femeii celei atât de bune în *Une vie*; în același fel este exclusiv și *Bel-Ami*, numai cât în direcție contrară: acolo ni se demonstrează un suflet bun contra căruia se unesc toate puterile rele; aici: un mizerabil căruia totul îi reușește. Amândouă cărțile au aceeași temă mult prea clară: vedeți cât de urâtă-i viața, cât de răi sunt oamenii! Ajungem astfel aproape de simplificarea copilăros sentimentală a poveștilor populare, întoarsă numai în direcție pesimistă și aplicată unui material la care nu se potrivește bine. Maupassant vede toate enorm, se lasă dus de această viziune și se degajează de iritațiile lui sentimentale prin *exemple*. Se-nțelege că în sprijinul acestei dispoziții naturale lucra și mascata dogmă pesimistă de care se conducea toată estetica naturalistă. În *Bel-Ami* strălucește cu deosebire procedarea de simplificare arătată mai sus. Persoana principală este aproape singura care acționează! nimic și nimeni nu stă lui Duroy împotrivă, afară de o slabă opoziție numai de formă. Prin aceasta cartea contrastează izbitor cu *Le Paysan parvenu* al lui Marivaux, acest *Bel-Ami* al secolului al 18-lea. Marivaux, pe care multă lume, fără să-l citească, și-l închipuie clasicistic convențional, didactic și plicticos, impresionează mult mai „realist" decât obiectivul povestitor din secolul al 19-lea. El nu se lasă unilateral dus de sentimente, nu cunoaște ura puerilă a naturalismului, ci zâmbește numai cu discretă ironie. Atitudinea lui este potolită, „obiectivă“, cu toate că scrie în formă de memorii, pe când la modern, sub forma de povestire „obiectivă“ totul este neliniștit, voit, caricatural și presărat cu inutile observații răutăcioase.

*

Maupassant s-a plâns adesea de monotonia vieții, de lipsa de subiecte interesante. Pe când era încă începător, scria el lui Flaubert: „totul este așa de uniform; lipsește noutatea“. Potrivit naturii sale sentimentale, iubea mai ales subiectele care-l surprindeau și-l iritau mai tare. Goana după senzațional este o linie din cele mai vizibile în caracterul său artistic. Fiindcă interesul lui pentru viață era sentimental, și nu estetic, el trebuia să caute lacom tot ce lovește tare, înduioșează ori revoltă, trebuia să fie chinuit de setea de efect violent. Liniștita luare-aminte, plăcerea nuanțelor mici, insinuanta expresivitate a formelor concrete nu intră în maniera artistului Maupassant. În tot cazul, asemenea nuanțe nu-l satisfăceau, cum se întâmplă cu tipurile eminent estetice. În toate el iubește tonurile cele mai violent țipătoare.

Să ne amintim câteva din subiectele lui: prostituate eroice care, din eroică indignare, omoară soldați dușmani, nobile adultere pe care deodată le prinde dorul să-și caute copiii nelegitimi crescuți undeva la țară, și acolo fac scene duioase, preot tânăr, la leagănul unui copil de curând botezat, își plânge viața lui sterilă (un tablou ca din revistele ilustrate de familie; în același gust, dar mai viu cromolitografic, este aranjamentul din *La Maison Tellier*: nevinovata fetiță, care tocmai a luat prima comuniune, doarme în pat cu prostituata – „et jusqu'au jour la communiante reposa son front sur le sein nu de la prostituée!“), la un preot bătrân sosește pe înserate un tânăr copil natural al său, ajuns rău de tot, și întâlnirea se sfârșește foarte sângeros și misterios, un tânăr în seara nunții, chemat la patul iubitei părăsite care trage de moarte, se întoarce în bal cu un copil nou născut în brațe, iar mireasa, fată generoasă, îl adoptă numaidecât, un bărbat gelos de calul favorit al nevesti-sii omoară femeia și amantul patruped, un vizitiu care înnebunește de durere fiindcă stăpânu-său l-a silit să-și înece câinele, un institutor otrăvește elevii de necaz că Dumnezeu nu i-a lăsat nici un copil în viață, și la judecată ține un discurs foarte lung și foarte patetic contra lui Dumnezeu, un moșier bogat care în chip neînțeles și inutil violează și omoară o fetiță; torturat de remușcări pe atât de neverosimile pe cât de poetice, se aruncă de pe casă, se zdrobește groaznic și moare, parizieni *viveurs* se fac pustnici, fiindcă au comis incest cu fiica lor nelegitimă și necunoscută, ori pentru că o femeie iubită i-a supărat tare, guvernanta englezoaică se aruncă în fântână fiindcă un tânăr pictor, pentru care suspina în tăcere, sărută fata de la bucătărie, fată săracă din popor, îndrăgostită mortal de un tânăr burgez, îi lasă moștenire toți banii pe care i-a pus deoparte, apoi tânjește și moare.

Se vede în cele două sute de nuvele întreg materialul mult cunoscut al melodramelor și romanelor-foileton, servit în doze mici, homeopatice: de aceea a și

ajuns acest autor așa iute și în așa grad popular, încât Stuart Merrill a avut dreptate să spuie: „Guy de Maupassant est un auteur prisé des commis-voyageurs. Ses nouvelles se laissent lire d'une gare à l'autre; ses phrases courtes sont rythmées aux cahots des wagons, et ses personnages, qui sont ses admirateurs, se retrouvent à chaque table d'hôte de province“... Dar cărțile lui erau sorbite cu o irezistibilă poftă, și fiindcă în ele se vorbește atât de mult și pe toate tonurile de detalii sexuale; așa ceva captivează pe cititorii de orice culoare estetică, de orice sex și vârstă.

Amici intimi ai lui Maupassant povestesc cât de mult îi plăcea lui să dea ca adevărate istoriile cele mai extraordinare; îl amuza grozav ca lumea să creadă din toată inima în adevărul enormităților pe care le povestea. Era anecdotist din naștere, și opera lui poartă semnele clare ale acestei calități: cele mai deseori situațiile lui au ceva enorm, poantele au efect de măciucă. Un mic-burgez, cuminte și modest, cuprins de un foarte ciudat acces de îndrăzneală, sărută o fată cu care se găsește singur în vagon. Maupassant nu-i mulțumit cu toate situațiile ridicule și dureroase prin care-i purtat nenorocitul, pe urma prostiei lui: îl face să moară din asta! La bâlci, un țăran se apleacă să ridice de jos o bucată de sfoară și o pune în buzunar. În aceeași zi un negustor bogat pierduse în oraș un portofoliu plin cu bani. Țăranul este bănuit, tras în judecată, necăjit. În sfârșit, se dovedește că-i nevinovat; dar acasă, în sat, nu vrea nimeni să-l crează, fiindcă toți l-au văzut cum s-a aplecat, a ridicat ceva de jos și a pus în buzunar. L-au necăjit oamenii până-ntr-atâta, că i s-a tras moartea din asta. Astfel, o excelentă poveste țărănească este deformată în mod supărător prin această încheiere disproporționată. Următoarea idilă grotesc sentimentală este cu totul simptomatică pentru imaginația bizar duioasă a omului. Venerabila soție a unui venerabil negustor are poftă, într-o dimineață frumoasă de primăvară, să iasă la aer curat cu bărbatu-său, cu gândul ca acolo să dea drumul înfocatei sale dragoste conjugale. Bărbatul mai întâi nu vrea, dar la urmă cedează. Acești Philemon și Baucis moderni sunt surprinși în flagranti (sic!) de jandarm, și chemați în judecată pentru ofensă adusă moravurilor; iar în ședință, venerabila și neastâmpărata doamnă produce un imposibil, dar foarte vioi discurs despre elanul dragostei în general și despre propriile sale exigențe tandre în particular – un patos din cele mai fade pe tema amorului, cu mult prisos tratată de Maupassant. Poeziile lui sunt un repertoriu ales al acestui patos. Erotica donchișonadă analizată aici a fost construită, probabil, curat numai în vederea expectorației retorice de la urmă. De dragul unor locuri comune sentimentale de cel mai inferior grad, Maupassant inventează situațiile cele mai de necrezut și, deși bun observator, el dă, mult mai bucuros decât observație, invenții aranjate din visurile „de ce pauvre vieux coeur humain“... Cu toate acestea, criticii considerabili au afirmat despre dânsul că, mai mult decât oricare altul, a știut să prezinte viața de toate zilele, viața medie, și că a descris-o obiectiv și rece; că el cel întâi a învins, cu adevărat și radical, romantismul. Criticii considerabili sunt însă, de pe la mijlocul veacului tecut, tot mai intens ocupați cu problemele cele mai înalte ale timpului; de aceea adeseori nu pot să vadă lucrurile cele mai vizibile.

BIBLIOTECA ACADEMIEI

*

La artiști sentimentali și la anecdotiști, ca și la toți diletanții și visătorii naivi, subiectele nu sunt bine desprinse din complexul sentimental primitiv; impresiile nu sunt de ajuns stâmpărate, lipsește distanța estetică trebuincioasă producerii adevărat artistice. Maupassant vrea să obție o aparență de obiectivitate cu ajutorul așa-numitelor cadre: prin această formă se strecoară mai comod emanațiile sentimentale. Din două sute de nuvele și mai bine, vreo sută cincisprezece sunt istorii încadrate. De obicei, povestește un prieten unui altuia, sau la mai mulți, o istorie care i s-a întâmplat chiar lui; dar și alte convenții întrebuințează cu plăcere Maupassant: scrisori, pledoarii, testamente, jurnale intime... Câteodată cadrul este dublu ori chiar triplu: autorul introduce un povestitor fictiv care vorbește la persoana întâia, dar zice că istoria o știe de la un altul, și că acela o auzise chiar de la acela căruia i se întâmplase. Acești povestitori imaginari reproduc foarte mult dialog, îl raportează textual și dau detalii de peizaj, cu apus de soare și celelalte, chiar când lucrul s-a întâmplat cu două sute de ani în urmă și povestea a trecut prin patru ori cinci generații. Justificare estetică nu se poate găsi acestor cadre decât în puține cazuri, mai ales în povestirile cu subiect fantastic ori patologic. Povestitorii închipuiți nu sunt preciz individualizați, de obicei. Medici, soldați, fete bătrâne sau procurori, la toți se aude mult prea clar că același om vorbește: aceleași situații sentimentale sau ciudate, cu introduceri, comentarii și concluzii înmuiate în patos banal și în banale filozofări.

Flaubert n-a scris aproape niciodată la ziare; și au zis unii că, pentru practica lui artistică, n-ar fi fost rău să scrie: expunerea lui s-ar fi făcut mai ușoară și pentru dânsul, și pentru cititor. Poate că au întrucâtva dreptate acei care vorbesc astfel. Cu mai multă siguranță însă aș admite eu despre elevul lui că a scris prea mult la gazete, în tot cazul mai mult decât era bine pentru gustul și tehnica lui. Desigur, a lăsat câteva foiletoane frumoase: între toate, acea schiță elegant elocventă, fină și precisă a caracterului parizian – *L'Homme-fille*[*]. Dar nu mă gândesc la această specifică colaborare ziaristică, cât la faptul că cele mai multe povestiri au fost produse regulat pentru ziare. Producția cam grăbită și legătura prea de aproape cu presa zilnică au făcut ca multe nuvele să semene, în tonul lor general, a mici studii de reporter literat. Aceasta l-a adus lesne să adopte o retorică strașnic de uzată, fadă și monotonă. Unele lucruri, care vreau să fie povestiri, se prefac în exemple pentru ilustrarea unei filozofii de foileton. Un exemplu monumental este cunoscutul articol *L'inutile beauté*, foarte admirat

---

[*] Paul Mahn *(Maupassants Leben und Werke*, 1910), cel întâi care a informat serios despre foiletoanele autorului, nu spune nimic despre articolele asupra poeziei franceze în secolul al XVI-lea, unde Maupassant vroia să prelucreze din nou tema cu care se ilustrase în tinerețe Sainte-Beuve. Articolele acelea au fost publicate în *La Nation*, în 1877. Flaubert le lăudase, și Bourget le crede vrednice de republicare. Nici în ultima ediție a operelor complete, la librarul Conrad (pe baza căreia am făcut lucrarea de față), nu sunt reproduse (n.a.).

oriunde de cititorii cu aspirații, cum se zice, filozofice. Autorul scria editorului despre bucata aceasta: „Este cea mai rară (vrea să zică, probabil cea mai deosebită) nuvelă din câte am scris; este curat simbol". Îmi închipuiesc că dacă simboalele trebuie să-și păstreze valoarea poetică și estetică, atunci nu-i de folos să agăți de dânsele comentarii lungi; asta însemnează că le suprimi de-a dreptul. Ca și de atâtea alteori, Maupassant nu se satură ușor de explicații: după lunga discuție dintre bărbat și femeie în capitolele de la început, și înainte de lunga explicație a bărbatului în concluzie („*Et alors il sentit par une sorte d'intuition!*"...) se întinde un lung capitol în care cei doi tineri domni conversează despre doamna respectivă și o comentează cu minuțioase dezvoltări. Este de bănuit că autorul ține mult mai tare la declamații patetice decât la povestirea inventată de hatârul lor; și totdeauna se teme să nu fie destul de clar: tabloul nu-l poate lăsa fără lungi explicații. Tot așa distruge simbolul cu un discurs patetic explicativ într-o altă bucată mai puțin cunoscută: *Le soir* – în sfârșit, tehnica simbolului nu-i reușește.

*

În poeziile lui Maupassant, Flaubert constatase „o regretabilă ușurință", și mustra pe tânărul poet pentru aceasta. Colaborarea la ziare a favorizat, cred, această ușurință, iar estetica lui sentimental orientată nu l-a îndemnat nici ea prea mult la minuțioase sforțări stilistice. Așa se explică, îmi închipuiesc, unele neglijențe care surprind mult la un scriitor al cărui profesor de proză fusese Flaubert. Arhitectura frazei, la Maupassant, este mai totdeauna monotonă; el nu se distinge prin variația bogată a ritmului și a încheierii perioadelor. Nu vreau să zic deloc că n-avea simțul lucrului; mai iute cred că nu dădea mare importanță acestor detalii estetice. Foarte liniștit lasă din condei groaznic de urâte șiruri de sunete ca „*raccommo*daient des *har*des – *sur le* seuil *de* leur *deme*ure – peu à *p*eu *une p*eur"... Monotonia ritmului vine în mare parte și de la mania repetării, un mijloc retoric din cele mai triviale, de care nu cred să mai fi abuzat cineva în grad atât de exasperant ca acest stilist veșnic grăbit și expeditiv. I se părea, poate, că fraza capătă un elan prea frumos prin repetiție? Desigur, această simplă procedare este un mijloc comod pentru înșirat, cum îți vin, sinonime și orice vorbe cu apropiat înțeles, fără să mai alegi strict cuvintele. De obicei, se repetă un cuvânt de trei ori, dar ajunge până la patru sau cinci ori în șir. O femeie pe patul de moarte încheie discursul către amantul său, care stă lângă dânsa: „C'est à toi le petit, je te le jure devant Dieu, je te le jure sur mon âme, je te le jure au moment de mourir!"... Dar un exemplu deosebit de bogat este acesta în care se găsește și seria melodică atât de dizgrațioasă citată mai sus: „Peu à peu une peur l'envahissait, une peur singulière, la peur de l'ombre, la peur de la solitude, la peur du bois désert et la peur aussi du loup"...

În lucrările mai vechi domină o altă manie stilistică: sumedenie de fraze, îndeosebi acele din capul paragrafelor, încep cu *et* sau *alors*.

Opt *Et*, de exemplu, la început de frază, în o pagină și jumătate! Ce de noduri uricioase fac să se poticnească lectura unui asemenea text!

Maupassant se mulțumește adeseori cu formulări aproximative, cu imagini banale; iar spiritele lui sunt adeseori sub nivelul bunului-gust – ca inutilele și groasele ironii în *Boule-de-Suif* ori în *Bel-Ami*. Rareori este spiritual în dialoguri, care sunt, la dânsul, în general indiferente, fără nerv dramatic, și degenerează lesne în discursuri. Din operele lui s-ar putea ușor scoate un dicționar de banalități retorice, și cred să fac plăcere amatorilor de stil limpid și gingaș înșirând câteva, la întâmplare reținute: „la nature dans sa grandeur, dans sa puissance, dans sa fraîcheur et dans sa grâce – les larmes, gouttes de chagrin venues de l'âme. – Quoi de plus joli, qu'une femme endormie? Cette ligne onduleuse... – Quoi de plus troublant et de plus charmant qu'un lit défait? – aucune femme n'avait dormi sur sa poitrine dans un complet abandon d'amour – le divin frisson de la main pressée – le féminin l'odieux et l'affolant féminin". Sau altele cu detaliu concret, superb clasice: „montagnes escarpées, sauvages, arides – colline charmante – ville jolie et propre – rues plantées de beaux arbres – un adorable village – un magnifique horizon – paysage grandiose et mélancolique – un horizon – surprenant – il y avait quelque chose dans l'air, quelque chose de subtil, d'inconnu, une atmosphère étrangère comme une odeur répandue, l'odeur de l'invasion". Prin urmare: „il y avait dans l'air... une atmosphère!...

Trebuie să scrii clar, nou și personal, a zis, mi se pare, Lessing. Foarte clar scrie Maupassant, și un critic care vroia să-și formuleze admirația într-o glumă a zis despre stilul acestui popular autor că are trei calități fundamentale: întâi claritatea, al doilea claritatea, și al treilea tot claritatea. Dar clară este orice notiță de gazetă convenabil redactată, clară este literatura suplimentelor de duminică; această prea laconică laudă este, estetic socotind, foarte problematică. Există o dragoste de claritate care grosolănește simțul nuanțelor și al detaliilor de contur; tocmai dragostea aceasta stăpânește neîngrădit tehnica lui Maupassant. Cu orice preț își alege mijloacele cele mai comode și uzate ale vorbirii, și are o metodă de a prelungi și prelăți explicațiile, care presupune la cititor o lene intelectuală formidabilă, o lene de agramat, de notar în retragere, de *nouveau riche*, mai știu eu de ce... Cât privește elementul plastic, stilul său are în general aerul oarecare și maniera neglijent expeditivă; iar din punct de vedere logic, ostenește prin diluarea și dezlânarea gândirii.

Maupassant s-a pronunțat foarte defavorabil despre *l'épithète rare*. Ca să evite epitetul rar – el înțelege: cu afectație căutat – superclarul autor a gonit din proza lui multe lucruri bune. Cine fuge cu prea mare grijă de epitetul puțin uzitat se oprește direct și ușor la acele pe care nu mai știu cine le-a numit adjectivele incompetenților. Unui autor cu vorba rece și lucidă, cu analize și observații în stil consecvent prozaic nu-i trebuie, poate, cuvinte multe, nici rare. Dar câștigul este foarte îndoielnic atunci când omul se ferește de rarități, iar pe de altă parte își ornează fabricatele cu horbote lirico-retorice de un gust prea puțin rar.

Cel mai direct școlar al lui Flaubert a scris o franțuzească ușoară, clară, dar și oarecare, pe care mulți din bunii jurnaliști parizieni au scris-o și urmează s-o scrie. Dacă compari scrisul acesta cu al celor mai completi artiști din ultimii douăzeci sau treizeci de ani, atunci cel dintâi pare monoton, destul de fad, uneori și neîngrijit. O pagină de oriunde în Villiers de l'Isle-Adam, în France, Huysmans, Pierre Louys sau Henri de Régnier ne arată numaidecât capacitățile prozei moderne franceze. Firește, la o astfel de comparație, mai bine este să cunoști mai de aproape proza mai veche, de pe la La Bruyère în jos, decât limba veșnic curgătoare a ziarelor din veacul trecut, și rău de tot este când te adapi fără măsură cu această din urmă apă și crezi că guști în ea toate finețele graiului literar franțuzesc.

Un autor care se interesează intens de intriga senzațională și de interpretarea ei sentimentală nu are timp de prisos pentru detaliul vizibil. *Mont-Oriol,* scris în 1886, cu un ton general liniștit și senin, are tocmai și tablouri detaliate cu o neobișnuită grijă. Țăranii și clienții băilor adunați să privească explozia unei stânci minate, locuința și pivnița bătrânului Oriol, cura de reclamă a falșului invalid, serbarea de deschidere a băilor nouă se desfac luminos și precis conturate și colorate, și sunt armonic încheiate în construcția totală. Pentru a evalua estetic aceste exemple e bine să le comparăm cu intercalările întâmplătoare și terne, cu toată aparența bariolată, în *Bel-Ami*: reprezentația la teatru de varietăți, petrecerea la Jacques Rival, cu exercițiile de scrimă și luptele greoi descrise, ori vizita lui Duroy la părinții lui. În afară de schița delicat executată: moartea lui Forestier la Cannes, *Bel-Ami* mi se pare cea mai nepieptănată și mai arbitrară lucrare din toată această colecție de repezi și sentimentale invenții.

Este de observat că, în cărțile de călătorie chiar, elementul plastic este redus; aici se poate totuși constata o dezvoltare în procedările artistului. Primele note de călătorie, *Au soleil,* sunt mai sărace în detalii sensibile decât cele din urmă în *La vie errante*, fiindcă *Sur l'eau* nu se poate cu drept număra la grupa aceasta. În cele mai vechi găsești mai mult politică colonială și considerații diverse despre oameni și situații, sunt adică mai mult jurnalistice; cele din urmă sunt ceva mai estetice. Impresiile atent prelucrate sunt rare în *Au soleil*; însemnez aici câteva din aceste rarități: „Il a tout vaincu, le feu du ciel, tout dévoré, tout pulvérisé, tout calciné, ce feu qui remplace l'air, remplit l'horizon... Et tout cela a une couleur étrange, aveuglante et pourtant veloutée, la couleur du sable chaud auquel semble se mêler une nuance violacée, tombée du ciel en fuison. Un vallon aride et rouge, sans une herbe; il s'étend au loin, pareil à une cuve de sable. Mais soudain une grande ombre lentement le traverse. Elle passe d'un bout à l'autre, tâche fuyante qui glisse sur le sol nu. Elle est, cette ombre, la vraie, la seule habitante de ce lieu morne et mort..." Un semn izbitor de indiferență estetică a omului se află în această colecție de note: Marsilia este descrisă de două ori, fără încercare de a diferenția sensibil tablourile, ci o bună parte din prima descriere trece în a doua. Drept vorbind, nu sunt tablouri, ci note grăbite și destul de convenționale – Maupassant vrea să isprăvească iute cu o inevitabilă figură de efect: „Marseille transpire au soleil comme une belle fille qui manquerait de soins..." Ceva mai departe, Neapolul figurează iarăși ca o fată (o obsesiune esențială a scriitorului!), nu mai știu de ce specie. Între primele schițe de călătorie, remarcabila bucată *Au Creusot* ar fi fost o perfectă pictură literară, dacă uzata comparare a mașinilor cu niște monștri enormi nu ar fi fost prea sistematic urmărită, și sublimul specific al uzinei n-ar fi supărător întrerupt prin exclamații de reporter: „Entrons dans l'usine de Mr. Schneider! Quelle féerie! C'est le royaume du fer. Quatre énormes machines; que font-elles? Essayons de voir, de comprendre..."

În ultimul jurnal din Alger, scris la 1889, ai numaidecât impresia că sensibilitatea autorului este altfel orientată. Omul care totdeauna se plângea de sărăcia realității scrie acum: „Vraiment, nous manquons de mots pour faire passer devant les yeux toutes les combinaisons de tons..." Drumul la Kairuan a dat pagini din cele mai perfect estetice ale operei: apariția orașului în ceață, flamanzii rozi și roșii, negustorul în costumul de cele mai luminoase culori, pe șoseaua plină de soare, interiorul amețitor al orașului sunt imagini surprinzător de îngrijite și libere de orice retorică. Astfel, lucruri notate puțin înainte de izbucnirea nebuniei, ca *Sur l'eau* și jurnalul ultimei călătorii în Africa, se disting prin ascuțimea simțurilor și luciditatea perceperii, prin calm și printr-o perspectivă mai emancipată de sentimentalism. În general, cele două cărți de călătorie și *Sur l'eau* îmi par producțiile cele mai armonice ale sentimentalului om, fiindcă în ele nu-și impune nici o constrângere tehnică, ci vorbește numai despre ce-l interesează și cum îi vine.

*

Prin calitatea producției literare și prin suflet, Maupassant ține de familia Sand-Musset – și este întrucâtva rudă cu Paul de Kock. Versurile lui nu-s decât Musset dat cu vopsea naturalistă. Pentru tinerii burgezi de la 1880 el a fost ceea ce fusese Musset și Sand pentru cele două generații precedente. Maupassant convenea perfect capacității și ambițiilor estetice ale cititorilor de mijloc, care pe la 85 aveau douăzeci de ani. A fost un burgez sentimental, care iubea, înainte de toate, senzații groase, din acele care fără înconjur se descarcă prin râs sau prin lacrimi. Arta n-a fost pentru dânsul o faptă incomparabilă, și efecte estetice numai rareori a urmărit. Subiecte duioase ori gros humoristice, la asta ținea el mai mult, și le încadra cu drag în comentarii sentimentale.

Totuși, de atâtea ori s-au plâns cititorii că acest foarte citit și universal citibil autor este prea rece, de o răceală crudă, că ia prea puțin ori deloc parte la soarta figurilor sale. Așa au zis oameni care nu seamănă prea mult între dânșii, ca Paul Bourget, Anatole France, Brunetière, Lemaître și atâți alții după dânșii! Misterioase sunt uneori motivele judecăților literare.

OBIECȚII LUI FLAUBERT

Acum doisprezece ani se împlinise un secol de la nașterea lui Flaubert. Frédéric Masson, secretarul Academiei, om de bine și autor al multor volume asupra lui Napoleon, a refuzat să vie la serbare, fiindcă Flaubert a fost anarhist și a ponegrit familia franceză. O parte din presă a protestat atunci împotriva lui Masson, dar nimeni, mi se pare, n-a pomenit că acum patruzeci de ani familia franceză a fost apărată contra lui Flaubert de către un literat, obscur ce-i dreptul, Henri Laujol, sprijinit însă cu energică simpatie de Anatole France.

Pe atunci, France ținea mult la romanele lui Feuillet, se emoționa gingaș de lirica lui Coppée, și Gyp îi plăcea cu deliciu: nu era, prin urmare, deloc anarhist și se avea deci bine cu „familia franceză". În urmă, ideile lui s-au întors, putem zice, pe dos. Familia, statul și multe alte lucruri sfinte – nu numai franceze, ci oricare – au fost tratate în cărțile lui cu un haz minunat și cu o lipsă de respect desăvârșit. „Evoluțiile" lui au, incontestabil, eleganța violenței. E adevărat nostim și drăcos când același om zice, despre același lucru, azi așa, mâine din contra. Inconsecvența are farmec ștrengăresc. Dar în exercitarea acestei cochetării cronice, France a pus uneori, parcă, un fanatism care strică jocul: de exemplu, atunci când se avea bine cu Feuillet, Gyp, Coppée, deci cu familia franceză, a tratat, de dragul acestei familii, cu prea accentuată înverșunare pe anarhistul Flaubert. Nu-i vorbă, el nu-i face atâta cinste ca Masson, încât să-l numească *anarhist* – un calificativ cu oarecare prestigiu atunci când se aplică intelectualilor – ci îi zice de-a dreptul: prost, Don Quichotte, paiață dizlocată, și la urmă, spre mângâiere, „ce pauvre grand écrivain". E destul de tare. Dar France îl mai dojenește și pentru că, în scrisorile lui către cunoscuți și prieteni de tot felul, nu are sistemă în idei și laudă sau ocărăște cu excesiv temperament... Neașteptată obligație, impusă unei corespondențe particulare tocmai din partea unui amator așa sistematic de dansuri de idei cu figuri eminent neprevăzute. Criticul France revendică, pentru dânsul, privilegiul salturilor și cabriolelor de opinii hebdomadare, ori poate chiar zilnice, în infinită libertate; celuilalt însă nu-i îngăduie lipsa de unitate strictă nici măcar în scrisori private, din o viață întreagă. Exigențele scepticilor sunt uneori groaznice, în adevăr. Grațiosul relativist France își bate joc cu nesațiu de romanticul stupid Flaubert fiindcă, într-o conversație particulară, ar fi zis că viața era pe vremea lui Homer mai puțin banală decât astăzi; și-i amintește isteț că orice epocă e banală pentru cei cari o trăiesc. Treizeci de ani mai târziu, France însuși cânta, în capitole lungi, oarecum lirice, minunea unică a vieții grecești: numai cununi de flori, lapte, vin parfumat, cântece fragede și pline de spirit, un chef neîntrerupt, de un bun-gust ireproșabil. Fără îndoială, acesta e un abuz romantic care ofensează grav inteligența și simțul istoric... Inconsecvența, afișată ca sistem, este, cum se vede, un izvor de curaj cu totul miraculos.

Așadar, pe atunci, France își găsise un aliat de mare preț, contra prostiei romantice, în persoana lui monsieur Henry Laujol. Din acest domn el face o obiecție vie, un monument de inteligență elegantă și consecventă, ridicat în fața inepțiilor confuze ale lui Flaubert. Cu vorbe care trebuie să fie adevărat plăcute familiei franceze, Anatole France spunea: „Henry Laujol est un faux nom sous lequel se cache un très aimable fonctionnaire de la République... Dans toutes les pages signées du nom de Henry Laujol, il se mêle au culte de l'art un souci des réalités de la vie, qui trahit l'homme d'expérience... Dans un conte du meilleur style il obligeait Don Juan à confesser que le bonheur est seulement dans le mariage et dans le train régulier de la vie". France găsește, cu multă blândețe, că și Laujol, cel cuminte și inteligent, exagerează puțin când scrie : „réussir sa destinée, c'est aussi un chef d'oeuvre. Lutter, espérer et vouloir, aimer, se marier, avoir des enfants, en quoi cela, au regard de l'Eternel, est-il plus bête que mettre du noir sur du blanc, froisser du papier et se battre des nuits entières contre un adjectif?"... Aici France e aproape alarmat : „cela revient à proclamer le néant de la beauté, du génie, de la pensée, le néant de tout"... Dar nu se supără prea mult: „Mr. Henry Laujol n'était plus de sang froid quand il écrivait, et je n'en suis pas surpris". Și luând parte evident, din toată inima, la exasperarea amabilului funcționar literat, France execută câtiva pași de balet critic cu o grație foarte agresivă în jurul lui Flaubert, cel lipsit de toate grațiile, mai ales de acele eminent franceze: ale bunului-simț cu finețe și ale moderației delicate în pasiune.

„L'homme est divers; Flaubert était divers; mais, de plus, il était disloqué et les parties qui le composaient tendaient sans cesse à se désunir. Cet homme... n'était pas intelligent. A l'entendre débiter d'une voix terrible des aphorismes ineptes et des théories obscures... on se disait avec stupeur: voilà, voilà le bouc émissaire des folies romantiques, la bête d'élection en qui vont tous les péchés du peuple des génies. Il était encore le grand saint Cristophe qui, s'appuyant peniblement sur un chêne déraciné, passa la littérature de la rive romantique à la rive naturaliste, sans se douter de ce qu'il portait, d'où il venait, où il allait. Il avait des idées littéraires parfaitement insoutenables. Ses idées sont pour rendre fou tout homme de bon sens, elles sont absurdes et si contradictoires, que quiconque tenterait d'en concilier seulement trois, serait vu bientôt pressant ses tempes des deux mains pour empêcher sa tête d'éclater. Il travailla comme un boeuf... pendant beaucoup de temps à s'informer et à se documenter (ce qu'il faisait très mal car il manquait de critique et de méthode)". Nemulțumit parcă de toate aceste „exasperate" constatări ale sale, France le întărește astfel cu ajutorul inteligent al lui Mr. Laujol: „Flaubert devait conserver comme un viatique ses théories de collège sur l'excellence absolue de l'homme de lettres, sur l'antagonisme de l'écrivain et du reste de l'hummanité... Une conception enfantine du devoir s'attarda dans cette intelligence où, malgré d'éblouissants éclairs, il y eut toujours une sorte de nuit".

Sacrificarea aceasta a lui Flaubert, scrupuloasă excesiv, spre gloria cât mai mare a bunului-simț și a familiei franceze, fericit reunite în persoana lui Mr. Henry Laujol, care, fiind „un très aimable fonctionnaire", practica cu egală și inteligentă consecvență „le culte de l'art et le souci des réalités de la vie", această neîndurată batjocorire are enormitatea unei farse de cafenea literară. Lucrul e totuși serios. Nu mai e aici persiflajul vesel; luarea în râs sună acru și rău – e revărsarea unei antipatii neîmpăcate. Pentru cine ascultă naiv pe France vorbind cu neistovită dulceață despre blândețe, toleranță și „înțelegere infinită", izbucnirea pare stranie. Dar el însuși știa bine, cred, că afișarea toleranței este o strașnică deșertăciune și, în sine, va fi prețuit cum trebuie exhibarea aceea de „toleranță" dumnezeiască din care își făcuse el, cine știe de ce, un articol de toaletă. Și se va fi gândit poate cu particulară atenție la această vanitate, daunăzi, când, în corul oficial al jubileului de optzeci de ani, un tânăr literat intra cu următoarea disonanță:

„Sa v*ie littéraire* est surtout remplie de ses ignorances: il a ignoré Rimbaud, raillé Mallarmé, exalté Coppée, Prudhomme et F. Plessis comme de «vrais poètes»... Mr. France explique toujours très clairement qu'il ne comprend pas; rien de ce qu'il ne perçoit pas et ne comprend pas n'existe pour lui, aussi son monde est-il très simple, très petit, sans ombre et sans nouveauté... Sourtout il aime à penser comme tout le monde. Il s'est moqué de ceux dont la foule se moquait... Ce pédagogue libertin et disert n'a poussé très loin ni dans l'ordre de l'intelligence ni dans celui du sentiment, n'a jamais douté de lui même, jamais soupçonné l'étroitesse de ses perceptions". (Bernard Fay, în *Les Nouvelles Littéraires* din 3 mai 1924).

Tânăr fără măsură în gândire și la vorbă! Totuși, exagerările lui devin exactități ciudate când găsești pe France combinat cu Laujol, ca să batjocorească pe Flaubert, cel profund și definitiv impopular, și când vezi disprețul cu care France vrea să anuleze, sumar și nedelicat, inovațiile acestui „pauvre grand écrivain"...

„J'appelle bourgeois tous ceux qui pensent bassement"; inferioritatea morală și intelectuală a majorității, aceasta e „burgezul" lui Flaubert, și e o farsă grosolană să i se facă dificultăți din pricina cuvântului. Iar războiul împotriva burgezului astfel definit nu-i o donchișonadă de romantic epileptic, cum vrea amabilul Laujol, împreună cu Anatole France, tovarășul lui ocazional de bun-simț și finețe burgeză, ci e, de mai bine de un veac, atitudinea generală a intelectualului european față de public. Conflictul acesta e o banalitate în istoria literară de la romantism încoace. Oricare literat mai răsărit poartă cu dânsul semnul acestei ostilități – și Anatole France nu poate fi trecut între excepții, cu toată placiditatea lui vicleană. El a avut o întâlnire răsunătoare cu „burgezul" complet, în persoana și opera enormului Ohner. Oricum însă, delirant ca Nietzsche ori în stil de păcăleală ca France, aproape toți iluștrii gândirii europene din vremea noastră au dus război contra mediocrității agresive. Semnul timpului este răspândirea extremă a insurecției; ea a degajat în cantități nemaipomenite prostia latentă a majorității, a făcut-o să se organizeze, să devie sistematică și autoritară, și incarnarea acestei incompetențe organizate este „burgezul", cu care inevitabil se războiește orice cap energic diferențiat. Este o farsă caraghioasă să-i căutăm cearta lui Flaubert pentru că, în scrisori particulare sau vorbind cu prieteni, se năpustea asupra „burgezului" cu injurii hiperbolice. Nu, desigur, pentru că se însoară cu zestre, face copii (sau cel puțin le dă numele) și își vede grijuliu de carieră irita burgezul pe Flaubert, ci pentru mofturile stupide și pompoase cu care își decorează micile lui treburi, pentru inconștiența arogantă cu care face poliția ideilor și dictează cultură, în sfârșit, pentru că, purtându-se așa, e dizgrațios cu exces și ridicol fără haz – e ofensă a simțurilor și a spiritului, diabolică prin mulțimea cotropitoare a repetărilor sale.

Și apoi nu-i adevărat că ideile literare ale lui Flaubert, așa cum se găsesc în scrisori și în amintirile lui Maupassant, sunt inepte și confuze. Dimpotrivă: sunt precize și inteligente, și au o vădită unitate. Vreau să arăt aici sistemul literar al acestui desăvârșit artist, de al cărui exclusivism strălucit doar incompetența sau poza se simt supărate. Vreau să arăt aceasta fiindcă și consecvența are farmec, și caracterul îndărătnic are frumusețe. Poate cineva face mofturi cu grație; altuia însă îi șade bine când se ține cu totul curat de orice moft.

*

„Je n'admets pas que l'on fasse la critique d'un art dont on ignore la technique!" Cu vorbele acestea, Flaubert refuza odată, spre mirarea nesfârșită a redacției unui cotidian oarecare, să scrie despre expozițiile de pictură. Era în adevăr ciudat: de la Diderot, care a făcut începutul, puțini literați au stat la îndoială să scrie foiletoane de pictură, deși pictorii încă de mult și-au apărat categoric meseria de amestecul necompetenților. Dürer zisese întocmai ca Flaubert: „die Kunst des Malens kann nicht wohl beurteilt werden, denn allein durch die, die da selbst gute Maler sind, aber fürwahr den anderen ist es verborgen, wie dir eine fremde Sprache[1]". Întâlnirea acestor doi meșteșugari atât de îndepărtați unul de altul este însemnată. La Dürer e numai reacția simplă și logică a meseriașului care meditase mult asupra artei sale; Flaubert însă rezumă o protestare complexă contra unui abuz cronic și contra unei doctrine estetice care stăpânea moda, servind ca justificare acelui abuz. Este vorba de interpretarea excluziv istorică și psihologică a fenomenelor artistice. Operele de artă luate numai ca documente morale sau istorice – aceasta era dogma, declarată ori ascunsă, care domina pe atunci teoria și istoria artei. În Franța, Sainte-Beuve și Taine erau patronii și vulgarizatorii prea cunoscuți ai nouălor metode. Deosebit ca spirit, dar cu același efect de escamotare a problemelor propriu-zis artistice, înflorea în Germania istorismul stârnit de romanticii naționaliști, strămutat în estetică de Hegel,

după ce îl dresese cu metafizica lui idealistă. Și Taine făcuse legătura între aceste direcții din cele două țări, invocând expres și cu entuziasm tocmai pe Hegel.

Tabloul acestei situații, de toți cunoscute, se completează folositor cu un detaliu ceva mai puțin banal: cu obiecțiile pe care artistul Flaubert le opune modei sociologiste și psihologiste în estetică. Îndată după apariția *Istoriei literaturii engleze* (1864), Flaubert scrie doamnei Roger des Genettes: „Punctul de plecare al lui Taine este condamnabil. Există altceva în artă decât mediul în care ea se exercită, altceva decât antecedentele fiziologice ale producătorului de artă. Cu sistemul acesta se poate explica seria și grupul, dar nicidecum individualitatea, condițiile speciale care ne fac să fim fenomenul particular care suntem. Prin metoda aceasta vom ajunge neapărat să nu ne mai interesăm nicidecum de talent. Opera artistică va mai avea de acum încolo semnificare numai ca document istoric. Este exact contrariul vechii critice a lui La Harpe. Pe atunci se considera literatura ca ceva cu totul individual, operele se socoteau căzute din cer, ca pietrele meteorice. Astăzi se neagă orice voință, orice fond absolut". Douăzeci de ani mai târziu, când George Sand, cea ușoară la minte, îi anunță că, în curând, critica literară va pieri cu totul, el îi răspunde: „Tocmai dimpotrivă, cred că de-abia acum începe. Pentru moment, criticii fac exact contrariul de ce se făcea mai înainte, și nimic alta. Pe vremea lui La Harpe criticii erau gramatici, pe vremea lui Sainte-Beuve și Taine sunt istorici. Dar când oare au să fie artiști, nimic decât artiști? Știi d-ta un critic care din toate puterile să se ocupe de o operă în sine? Analizează ager mediul în care s-a produs, cauzele care au pregătit-o. Dar poetica *inconștientă*? De unde vine *ea?* Compoziția, stilul, punctul de vedere al artistului? Niciodată". Greșeala istorismului în studiul artei este descoperită complet prin simțul viu al artistului conștient de natura specifică a producției sale. Încă de mult (în 1853, către Louise Colet) arătase Flaubert exact contrazicerea esențială în practica obișnuită a criticii: „critica literară este de făcut de acum înainte; oamenii cari o profesează nu sunt de meserie... Nu știu nimic de anatomia stilului".

Aceste constatări ale lui Flaubert, care, oricum, nu sunt nici confuze, nici inepte, ne dau, mi se pare, înțelesul clar al plângerii lui necontenite că nimănui nu-i mai pasă de „arta în sine", nimeni nu mai știe ce-i arta. „Chiar tovarășii mei de breaslă sunt așa de puțin oameni de meserie". Era, în adevăr, o culminație de stil nespălat, pe care-l justificau literații populari cu „idei" oarecum „științifice" sau cu postulate sublim umanitare.

La umbra metodei istorice și psihologice, creștea un relativism ipocrit: criticii dezgropau, cu pompă panegirică, autori obscuri, afișau curiozități exotice și făceau cu atât mai grozav pe dificilii față de talentele cele tari și vădite. Sainte-Beuve aplica foarte meșteșugos această „largeur de vue", care masca, în bună parte, ambițiile sale de poet și romancier cu succese fracționare. Flaubert scrie către George Sand: „L-am rugat pe Sainte-Beuve să aibe cel puțin atâta indulgență pentru Balzac ca pentru Jules Lecomte". Era multă lume de față, și, oricât de relativist și cu vederi largi era maestrul, s-a iritat foarte rău de insubordonarea aceasta, l-a făcut pe Flaubert pedant mărginit și „ganache“ – aproximativ: nătărău; ceea ce arată că vederea criticului, dacă era obișnuit largă, era desigur uneori piezișă. Asprimea brutală către Flaubert, în favoarea lui Lecomte, mediocru gazetar care făcea și pe romancierul de o treaptă foarte obscură, face iarăși să pară problematică toleranța celor care profesează cu ostentație spirit critic, istoric și tot felul de scepticisme înțelepte.

În general, principalele întâlniri ale lui Flaubert cu Sainte-Beuve sunt caracteristic nenorocite. Opoziția între cei doi este așa de perfectă, încât devine comică. Iată ce zicea criticul psiholog despre Charles Bovary (*Causeries du Lundi*, XIII. 361): „il faudrait peu de chose, à certains moments de ces situations, pour que l'idéal s'ajoutât à réalité, pour que le personnage s'achevât et se réparât en quelque sorte. Ainsi pour Charles Bovary vers la fin: le sculpteur n'avait qu'a vouloir, il suffisait d'un léger coup de pouce à la pâte qu'il pétrissait pour faire aussitôt d'une tête vulgaire une noble et attendrissante figure. Le lecteur s'y serait prêté et le réclamait presque“. Sainte-Beuve generalizează această gingașă obiecție, și scrie în concluzie (l.c. 362): „un reproche que je fais à son livre, c'est que le bien est trop absent... Pourquoi ne pas avoir mis là un seul personnage qui soit de nature à consoler, à reposer le lecteur par un bon spectacle, ne pas lui avoir ménagé un seul ami?... L'office de l'art est-il de ne vouloir pas consoler, de ne vouloir admettre aucun élément de clémence et de douceur?... Dans ces vies de province... il y a aussi de bonnes et belles âmes“. Și ne asigură că a cunoscut o doamnă – îi dă numele: madame Marsandon – „qui résidait à Mézières, dans la Haute-Vienne“ de inteligență superioară, cu inimă caldă și care se plictisea fiindcă n-avea copii. Ce a făcut această doamnă pentru a-și cheltui prisosul spiritului și al inimii? A adoptat copii străini și s-a consacrat binefacerii și civilizării satelor din împrejurimi. „Il y a de ces âmes en province“... Desigur. Însă cu metoda aceasta de a sugera corecturi unei opere date ajungi unde vrei – drumul e atât de larg, încât nu mai e drum. Negreșit, un lucru atât de complex cum e opera de artă oferă pretexte pentru nesfârșite și oricât de neverosimile cerinți și obiecții. Dar mi se pare că e cu totul de prisos – de prisos în grad comic – ca să constați cu regret că Baudelaire, de pildă, n-a scris cântece în maniera lui Béranger, că Wagner n-a scris o cavatină cu repriză pentru Tristan, și Degas n-a zugrăvit, patriotic și cu lustru academico-militar, scene din războiul de la 70. Înainte de a se tângui duios în rândurile citate, Sainte-Beuve anunțase că știe de ce e vorba (l.c., 362): „tout en me rendant compte du parti-pris qui est la méthode même et qui constitue *l'art poétique* de l'auteur“... Atunci e cu atât mai rău; și cu atât mai stranie e acolo intervenția esteticii de antologie pedagogică. Dar pornirea era desigur fatală.

Când apare *Salammbô*, Sainte-Beuve arată progrese considerabile în sensul acelei estetice. Foarte abil caută el, de la început, să se prezinte în deplină comuniune cu opinia *bien pensante:* „*on* aurait voulu – *on* s'attendait!“... „Autorul lui *Madame Bovary*, artistul ironic și mândru care se crede independent de public și de propriul său succes“ – astea toate pentru a ajunge la următoarea delicată șiretenie: „on aurait voulu aussi qu'il purgeât son oeuvre prochaine de tout soupçon d'érotisme et de combinaison trop maligne en ce genre“. Această pudoare oficială se manifestase plină de grație încă de la *Madame Bovary* (l.c., 360): „dans la dernière moitié de l'ouvrage... je signalerai un inconvénient qui a trop éclaté; c'est que sans que l'auteur y ait visé certainement... il y a des détails bien vifs, bien scabreux, et qui touchent, peu s'en faut, à l'émotion des sens“... Despre *Salammbô* însă, pudicul bărbat stăruie așa încât fantezia lui începe a fi suspectă, fiindcă nu există operă mai evident curată de „erotism“ decât a lui Flaubert. Și pentru că maestrul criticii psihologice exploatează atât de indiscret pudoarea, e voie să amintim că sexualitatea lui senilă izbutise să scârbească pe prietenii cei mai indulgenți, cum se vede în scrisorile lui George Sand către Flaubert, fără să mai socotim indiscrețiile luminoase ale biografiei savante care se înverșunează asupra lui Sainte-Beuve de o sumă de ani încoace. Mai trebuie amintit că această nedemnă suspectare moralistică a cărților lui Flaubert era lucru grav: autorul avusese a face cu jurații pentru – imoralitate. „Fiecare cuvânt al d-tale cântărește greu; tipărită, o vorbă iscălită de d-ta poate să-mi piardă cinstea“. Artistul nu exagera, fiindcă e un lucru de mare consecință când un asemenea ilustru consimte să slujească așa devotat și cu meșteșug ideile și cerințele, inepțiile și ipocriziile cele mai publice... „Salammbô batifole avec le serpent, toute la scène est une gaudriole“ – desigur Sainte-Beuve practică aici avocatura moralei pe un nivel cu totul echivoc.

În afară de sensibilitatea pudică, se perfecționase criticul mult de la foiletonul despre *Madame Bovary* până la cel despre *Salammbô*. În cel dintâi se plângea numai că toată cartea, nu are măcar o singură figură aducătoare de mângâiere; pentru al doilea roman, face o propunere pozitivă de îndreptare. Trebuia Flaubert să imagineze un filozof grec, discipol al lui Xenofon și Aristotel, care să citească pe Menandru, să compătimească cu omenirea, să condamne din toată inima războiul și orice cruzime, în sfârșit, un personaj care să reprezinte punctul nostru de vedere în mijlocul barbarilor. „Autorul a pierdut ocazia de a realiza un contrast și o lumină frumoasă“. Și de altfel: „si vous voulex nous attacher, peignez-nous nos semblables!“ Aceste sfaturi minunate se citesc în *Nouveaux Lundis*, vol. IV, pag. 76.

Fără altă explicație, trebuie să înțeleagă cititorul acum ce era exasperarea lui Flaubert contra burgezului.

Dar Sainte-Beuve manifestează despre noul roman interese pur literare și, de exemplu, laudă așa: „la description est belle, très-belle – le paysage est très bien décrit, ingénieux, mais... artificiel – c'est habilement éxécuté“... Atât în ce privește, cum am zice, tehnica. Vine apoi un postulat aprioric destul de misterios: lumea – *on!* – nu se interesează de Cartagena decât pentru două personaje, diverse dar egal nemuritoare: Annibal și Dido... Nu se poate ști de ce ar fi nepermis să se intereseze cineva de vestita cetate și în afară de cele două figuri, singurele celebre în învățământul secundar, din toată istoria acelui stat. Dar *on* și Sainte-Beuve vreau numaidecât să fie așa... Flaubert studiase ani întregi istoria Cartaginei. Iar eseistul, cu spiritul viu și vederi largi, își poartă ochii numai, într-o după-amiază, pe câteva articole dintr-o enciclopedie, și numaidecât severitatea criticii se produce în raport invers cu scurtimea timpului în care s-a pus la cale foiletonul. Lui Sainte-Beuve orice detaliu îi pare suspect, neautentic, exagerat, neprobabil în ultimul grad; și condamnă absolut tot ce e străin și local, fiindcă i se pare bizar, neobișnuit – „chinezesc". Foarte răbdător îl informează Flaubert: că Periplul lui Hannon nu-i monument *punic* (!) și că mai sunt alte izvoare pentru istoria Cartaginei decât acele care se găsesc în cartea clasică a lui Movers despre fenicieni; îi lămurește că Polybiu, istoricul cel mai excluziv politic care se poate închipui, nu cuprinde detalii concrete de viață antică, și-i citează literatura veche de artă militară și tehnică, pe care a cercetat-o cu băgare de seamă; îi spune că în Orient și astăzi se tratează lepra cu lapte de câne, că femeile din părțile acele se îneacă în parfumuri și pomezi când se gătesc deosebit (Sainte-Beuve, bazat de bună seamă pe experiența lui pariziană, hotărâse că toaleta eroinei cartagineze „est décidément trop pimentée"); îl asigură, în sfârșit, ca unul ce călătorise în Orient, că în apropierea tropicelor nopțile sunt atât de luminoase, încât se poate bine deosebi culoarea pietrelor scumpe.

Superb și ușor, Sainte-Beuve clasase opera: Mr. Flaubert n-a făcut altceva decât să repete încercarea „epică" a lui Chateaubriand. Artistul însuși e cu totul de altă părere: „Sistemul lui Chateaubriand e tocmai opus sistemului meu. El pleca de la tipic și de la ideal, iar eu am vrut să aplic antichității metoda romanului modern". Și pentru oricine citește fără să pândească lacom *la gaudriole*, fără să caute operei corecturi pedagogice sau umanitariste, cartea stă martoră, cu toată structura ei, că autorul a lucrat-o așa cum spune și că inovația e considerabilă. *Salammbô* pune capăt, în arta literară, ideilor convenționale despre antichitate.

După toate aceste obiecții oficiale, înțelegem că Flaubert ajunge nerespectuos. „Ești curios să știi, scumpe maestre, ce greșală *enormă (enorm* se potrivește aici cu adevărat) găsesc în cartea mea?"... Și urmează explicația așa: arhitectura romanului e greșită – figura principală n-are lumină de ajuns, fiindcă înălțimea nu-i cum trebuie, soclul e prea mare pentru statuie, prea uniform și masiv – lipsesc și articulațiile potrivite – elementul secundar e în exces și strică mișcarea și progresia povestirii. Toate aceste restricții, atât de exact percepute, trebuie să le spuie autorul singur, atenția criticului întreagă fiind prinsă de morală și alte sublime interese publice. Față cu o lucrare de artă cel puțin excepțional de onestă, șeful suprem al criticii psihologice, „omul cu vederea largă", se arată redus la trivialitățile moralistice, la frivolitatea literară a primului-venit. Cazul merită să fie memorabil în istoria recenziilor literare. Spre batjocura metodelor pretențios afișate, primul critic al timpului nesocotește grosolan cel întâi și cel mai simplu postulat: să întrebe care este sensul operei, care a fost intenția artistului. Și dacă aceasta se întâmpla unui ilustru, atunci se justifică destul chiar cele mai necumpănite injurii pe care artistul fanatic le vărsa asupra masei nesfârșite de scribi, pecetluiți de dânsul desăvârșit cu titlul de *farceurs* à *idées*.

Émile Faguet, inevitabilul, crede în deplină inocență că Flaubert nu putea suferi oamenii inteligenți: „il est limité de ce côté-là d'une manière incroyable – le domaine des idées lui est absolument fermé" ... Dovada o dau, pentru Faguet, câteva locuri

din scrisorile unde tânărul Flaubert își bate joc de stilul unei nuvele sentimentale a socialistului Proudhon, de niște note de călătorie ale gazetarului Veuillot, de *Politica scoasă din Sfânta Scriptură* a lui Bossuet, de „ideile" filozofice, religioase și sociale ale lui Thiers, de elucubrațiile politice ale lui Auguste Comte... Zglobiul și nevinovatul Faguet este convins cât se poate că în aceste exemple literare se rezumă eminent lumea toată a gândirilor prin excelență, și scoate numaidecât și sigur concluzia: „un homme intelligent paraît à Flaubert un être anormal et quelque chose comme un malfaiteur". Sigur, Faguet are de data asta imaginația amuzantă, vorba, ca întotdeauna, promptă, logica însă misterioasă. În total, figura este adorabil humoristică, și ar fi dispus poate la împăcare chiar pe un hapsân ca Flaubert.

Tot Faguet descopere, cu regret, lipsa de idei generale în corespondența lui Flaubert. Prin urmare, el nu-i așa aspru ca Anatole France, care spusese că ideile lui Flaubert sunt confuze și inepte; dar pare a crede că gradul de generalitate (și acela greu de determinat, doar) este condiția unică a valorii ideilor. Lucrul însă nu-i așa simplu și sigur, deoarece toate platitudinile de bun-simț, toate locurile comune sunt făcute din idei grozav de generale. Rămânem mai bine la idei așa cum se găsesc, indiferent de gradul generalității lor, în această corespondență care a stârnit atât de exagerat zelul filozofic al criticilor.

Se găsesc, în afară de principiile și discuțiile analizate mai sus, observații de detaliu, amănunte de acele care oamenilor cu „idei" le par meschine, exagerate sau bizare. În *Le tigre* al lui Leconte de Lisle îl supără pe Flaubert versul: „Toute rumeur s'éteint autour de son repos"... *Rumeur* și *repos* sună fals într-o descripție atât de concretă; amândouă cuvintele sunt aproape „metafizice", nu fac imagine și slăbesc efectul total. Și dacă versul e destinat să facă tranziție, să fie simplu și modest, atunci *s'éteint* este o metaforă prea tare. *Musculeux* nu se potrivește aplicat șarpelui. *Roi rayé*, pentru tigru, e fals, căci *roi* este aici metaforă. Despre o poezie a tânărului Maupassant, observă Flaubert, cu pătrundere profetică: „cela indique une facilité déplorable"... – o diagnoză care face să fie regretabilă cu deosebire pierderea fișei pe care dascălul scrisese tânărului Médanist observațiile lui tehnice – „mes remarques de pion" – pentru *Boule-de-Suif*.

Relief și culoare – aceste sunt pentru Flaubert scopurile supreme în artă. Leconte de Lisle are culoare, dar îi lipsește relieful; ar trebui să fie mai „romantic", să învețe mai mult de la Shakespeare. Poezia fără imagini a lui Sully-Prudhomme este un nonsens, o reîntoarcere la didactismul lui Delille... Lamartine și Musset sunt negațiile extreme ale esteticii lui. La cel dintâi, hemistihuri stereotipe, perifraze goale, propoziții fără sânge și mușchi, totul văzut ca printr-o sticlă cețoasă – „omul acesta are urechea falșă" (în *Graziella*, un paragraf întreg numai în infinitive)... „cet homme n'est pas un „écrivain". Celălalt își rezuma, foarte degajat, doctrina artistică în versul vulgarizat: „Et vive le mélodrame où Margot a pleuré!". Musset credea că muzica e făcută pentru serenade, pictura pentru portret, poezia pentru mângâierea inimii. Dacă pui soarele în pantaloni, arzi pantalonii – „et l'on pisse sur le soleil". Ca să fii poet, nu e destul să ai nervi iritabili. Nu de ce simți e vorba, ci trebuie să-ți lămurești ție însuți ce simți, adică: să vezi – asta-i tot. Cu ideile lui Musset ajungi, în morală la orice, în artă la nimic. Rezultate analog negative dau „ideile și filozofia în artă, ca și bunele intenții, îmbrăcate în alegorii și simboluri, care sunt numai pretexte pentru a escamota «viziunea» artistică". Și aici Flaubert se lovește de un exemplu enorm, *Mizerabilii* lui Hugo – „ce livre pour la crapule catholico-socialiste, pour la vermine philosophico-évangéliste". „Posteritatea nu va ierta lui Hugo că a vrut ca, în contra naturii sale, să fie cugetător. Goana după proză filozofică la ce l-a adus? Și ce filozofie? Filozofia lui Prudhomme și a lui Béranger!"... Astăzi, când s-au închis actele asupra lui Hugo, judecata aceasta pare de la sine înțeleasă pentru cei cari se interesează de artă. Ceilalți urmează neapărat să caute în fiecare scriitor un profet și un apostol, fiindcă așa-numitele interese superioare sunt doar expedientul cel mai comod pentru a salva lipsa talentului energic diferențiat sau indiferența pentru lucrarea artistică. Critică istorică sau psihologică cu pretenții vagi sau naive de știință, moralism burgez de nuanță conservatoare sau revoluționară („l'idéal marmontélien et l'idéal jacobin se donnent la main" – zisese Flaubert cu pătrunzătoare imparțialitate), interesele violente de carieră și beție de succes grabnic pe piață, toate puterile aceste operau împotriva artei propriu-zise, și artistul exclusiv se revolta exasperat, dar cu simț limpede și sigur, contra copleșirii cu care ele amenințau.

Se-nțelege, Flaubert n-a scăpat de fastidioasa șicană că arta nu poate fi decât personală. Anatole France găsește de trebuință să repete paradoxul ușuratic și uzat că ori despre ce ar vorbi omul, tot despre dânsul vorbește. Celor care se desfată cu acest cochet simplism li se poate spune mai întâi acest lucru elementar, că expresia, de orice formă, este cu necesitate o depășire imediată și esențială a subiectivității. Expresie subiectivă este un nonsens. Subiectivitatea este inexpresibilă. În acest înțeles, arta subiectivă este deopotrivă imposibilă, cum ar fi știința subiectivă. Bocirea iubitei și o ceartă în stradă devin deopotrivă *obiecte*, îndată ce impresiile din care sunt făcute aceste complexe de imediată experiență încep să se apropie, în spiritul nostru, de forme expresive; fiindcă orice material expresiv este un sistem de simboluri cu totul neatârnat de impulsurile și intuițiile care formează subiectivitatea propriu-zisă. Cea mai slabă pornire de a lămuri expresiv o stare de conștiință, indiferent dacă este ea orientată spre o elegie sau spre rezolvarea unei ecuații, se supune imediat și necesar obiectivității; simbolurile expresive sunt imperative ale conștiinței generale, sunt, după cuvântul exact al lui Hegel, spirit obiectiv. Orice om în stare să se observe, simte simbolurile ca o constrângere, indiferent dacă spune o vorbă numai iubitei, scrie un bilet de două rânduri unui prieten, sau o lucrare literară complicată. Orice expresie poartă caracterul unei discipline dictatoriale, este, cum se zice, *obiectivă:* stă *în fața* și oarecum *împotriva* impresiilor elementare și le impune *forme* determinate, care obligă spiritul la o specială consecvență. Flaubert, artistul, avea foarte clar în vedere expresia, adică arta, simțea dar că arta „subiectivă" este o contrazicere. Prin urmare, de atât poate fi vorba, că artistul este capabil ori incapabil, în măsura în care știe a se supune expresiei către care s-a obligat prin punctul de plecare o dată ales și că nu strică forma de dragul unor intenții și trebuințe care interesează cine știe cum persoana lui extraartistică. Acesta-i personalismul de care se supăra așa de rău Flaubert, pentru că îl înțelegea ca negarea artei în principiu. „La personalité sentimentale sera ce qui plus tard fera passer pour puérile et un peu niaise une bonne partie de la littérature contemporaine" (1854) – iată lucrul lămurit în idei clare și, pe cât mi se pare, destul de generale. Cerințele inteligenței pure, atât de aspru susținute de France și Faguet, sunt satisfăcute, cel puțin aici și cel puțin tocmai cât trebuie.

*

În activitatea lui Flaubert se concentrează cu deosebire luminos un moment desigur interesant al conștiinței europene: este desfacerea artei în total din legăturile ei străvechi cu alte sisteme ale spiritului. Lămurirea atitudinii estetice este un fenomen cu totul recent, și e o stranie și comună greșeală datarea lui din nu știu ce venerabile epoci de așa-numit gust pur și clasic. Doctrina artei pentru artă n-a fost o modă de suprafață artistică ori socială; ea a formulat, cu excluzivitate caracteristică, o descoperire în domeniul spiritului general. Viața estetică s-a dat pe față, afirmându-și dreptul de a fi absolut independentă; arta apare cu granițe și drepturi proprii. Și trebuie însemnat cu deosebire că, după cum era și natural, artiștii – pe rând și în diverse grade: romantici, realiști, impresioniști – au simțit și enunțat fenomenul cu nealterată hotărâre, și nu filozofii, care, tot așa de natural ca și alți profani, și numai cu mai mult lux de știință, au rămas închiși în compromisuri, cu ideile lor despre artă.

Nu știu dacă această lămurire a stărilor estetice mai apare undeva atât de clar și naiv ca la Flaubert, în teoria, ca și în practica lui artistică. Astăzi, studiul științific și istoric al artei, în Germania mai ales, își preface metodele potrivit cu ideea specificității depline a vieții estetice. Istoria literară se determină tot mai lămurit ca istoria artei literare, adică a evoluției intențiilor artistice. Înțelegerea lucrării de artă ca atare este postulatul care logic trebuie să primeze; și, pe temeiul acestei înțelegeri numai, se poate determina obiectul și metoda acestui gen de istorie. Ce vor face alte discipline cu opera de artă, este secundar, din principiu. Obiecții ca acele pe care Sainte-Beuve le face romanelor lui Flaubert apar, din acest punct de vedere, ca o grosolană confuzie sau obtuză rea-voință, iar apărarea autorului și critica pe care o face lui Taine reprezintă o anticipare conștientă și prețioasă a metodei bazate pe considerația artei ca produsul unei vieți clar diferențiate și cu legi proprii.

Flaubert a dus lupta pentru autonomia artei tumultuos și violent, dar ideile lui nu sunt inepte, ci confuze. Confuzia era în metoda sau lipsa de metodă, care atât de straniu apare în Sainte-Beuve, dar nu mai surprinde la atâți alții, inferiori lui. Fiindcă de multe ori pretenții psihologice ori sociologice, în studierea artei, au servit să ascundă frivolitate sau nepricepere în materie. Eruditului istoric, etnograf ori psiholog, care, fără să stea mult la gânduri, se aruncă în studiul artei, i se potrivesc bine vorbele lui Kant despre anume tip de filozof: „was er weiss das schickt sich nicht, und was sich schickt das weiss er nicht[2]“.

*

Ca artist și ca om, Flaubert a rămas profund impopular. Este însemnat lucru pentru istoria publicului și a clasei scriitorilor că artistul acesta supără lumea chiar prin felul cum înțelegea să trăiască. Maxime du Camp, care-și vedea ferm de carieră, îl grăbea întruna să-și publice cât mai iute primul volum. Flaubert se apăra, spre mirarea tuturor oamenilor de bine: „Tu me parais avoir à mon endroit un tic ou vice rédhibitoire... Je te dirai seulement que tous ces mots: *se dépêcher, c'est le moment, place prise, se poser*... sont pour moi un vocabulaire vide de sens“... Faguet, care desigur nu putea înțelege ca un „scriitor“ să publice mai puțin de un volum pe trimestru, este cuprins de mirare comică față de această îndărătnicie monstruoasă: „son irritabilité était extrême et même étrange... on est un peu stupéfait“... Că nu admitea graba, nici goana impudică după succes, că a fost unul din artiștii cei mai curați de orice lichelism către public ori către anume persoane de mare utilitate, i se socotește lui Flaubert ca un viciu contra naturii.

Situația lui este exemplară.

Cărțile sale sunt specific estetice. Pe *Madame Bovary* o mai citesc femeile, din curiozitate sentimentală sau interes de carieră socială. *Salammbô* are o aproximativă reputație de picanterie, iar *L'éducation sentimentale*, mulți din cei care citesc romane nici n-o știu că există. Altminteri, opinia comună îl socotește scriitor greoi, fără idei, mai ales fără emoție – în sfârșit pesimist și anarhist... Este însă cu deosebire demn de ținut minte că tocmai în cazul acestui scriitor, care n-a vrut să fie altceva decât artist, opinia comună este iscălită de Sainte-Beuve și de Anatole France.

*

Romantismul avusese efectul ca literatura să fie poetică și pitorească. Flaubert a luptat, cu energie conștientă, să disciplineze acea formidabilă îmbogățire a materialului literar, și simpatia lui pentru Boileau era perfect lucidă; iar cei care-l acuză de incoerență lovesc, și în această privință, alături.

Marcel Proust compara inovațiile lui Flaubert în arta literară cu revoluția lui Kant în teoria cunoștinței. Luată întocmai, paralela aceasta poate să pară de un diletantism pretențios; dar competența celui care a făcut-o este în tot cazul o garanție solidă că entuziasmul lui nu era în deșert.

OMUL CĂRȚILOR

Cel mai simpatic dintre autorii instructivi, poetul zâmbitor al bibliofililor, bibliotecarilor, filologilor și altor eroi inofensivi a împlinit în aprilie trecut șaptezeci de ani, și istoricii literari l-au și luat serios în lucru. Și cu o serioasă antipatie. Fiindcă despre Anatole France, ca și despre Socrate, pot zice stâlpii țării sale că nu recunoaște zeii la care se închină statul, și introduce alți zei străini, că lucruri drepte le face nedrepte și corupe tineretul. Mai cu seamă unii profesori de la Universitatea din Paris au mare grijă ca nu cumva junii școlari să-și strice sufletul lor gingaș și neprihănita lor fantezie urmând vorbelor acestui primejdios profet. Cu vreo zece ani în urmă, întâlneam încă studenți francezi care spuneau pe dinafară bucăți întregi din France; acum el are, se zice, mulți admiratori în America de Sud, dar acasă la dânsul este pus, după o formulă cunoscută, printre acei care au făcut cel mai mare rău patriei franceze. Și aceasta e tot o exagerare, ar putea zice Daudet aici, cum zice la sfârșitul epopeii sale tarasconeze! Toate aceste nu ne privesc poate prea mult pe cititorii mei și pe mine. Am vorbit de ele numai pentru cazul când cuiva i-ar cădea în mână scrierile acelor profesori*, pentru ca să aibă în vedere substratul sentimental ce se ascunde, sub impunătorul material erudit, în lucrările acelea.

*

În grămada de maniere spasmodice, iritate, năvalnice, patetic zgomotoase sau grave și întunecate, care fac actualității noastre literare o fizionomie strâmbăcioasă și neuropatică, stilul lui France se deosebește printr-o liniște statornică și multilaterală. Scrisul său nu comite gafe, nici măcar intenționate, și niciodată nu face grimase.

Stilul său este liniștit, cum i-a fost liniștită și viața – așa vor zice, probabil, în chip de explicație, istoricii viitorului, ca unii ce vor cunoaște de aproape din viața omului multe care nouă ne sunt încă ascunse. El singur și-a descris copilăria aproape numai în culori luminoase și voioase: o idilă parfumată cu trandafir și zaharisită, care impresionează cam straniu din partea unui spirit atât de critic. Sigur este că a crescut în mijlocul cărților. Tatăl său era librar, și pare totuși să fi iubit cărțile. Copil de zece ani, privea cu nesațiu pe un bătrân colecționar de cărți și alte vechituri, și gândea că nu se poate ceva mai frumos pe lume decât să faci cataloage. Și când, treizeci de ani mai târziu, notează amintirea aceasta, France adaogă: „cu toate că ideile mele s-au corupt puțin de atunci încoace, credința mea nu s-a schimbat așa de mult cât s-ar putea crede". Un bibliofil, dar și un mare cititor, în aceeași persoană. Desigur, trebuie să fi iubit mult cărțile și cititul pentru a scrie vorbe ca acestea: „Cartea este opiul Occidentului. Cartea ne devoră. Va veni o vreme când toți vom ajunge bibliotecari. Cărțile ne omoară. Credeți-mă pe mine, care m-am închinat, m-am dat lor cu totul. Avem prea multe cărți și de prea multe feluri".

---

* Mă gândesc la Georges Michaut: *Anatole France*, étude psychologique, 1913, și la Victor Giraud: *Anatole France*, în colecția „Les maîtres de l'heure“, seria II, 1914, pag. 179–310 (n.a.).

Un demon ironic și exemplul rău l-au blestemat însă ca să mai sporească și el enorma comoară cu vreo patruzeci de volume încă.

Atât de credincios a rămas cărților, încât sentimentul locului de naștere, care-i așa de puternic la dânsul, se ridică la lirism tocmai atunci când vorbește de cheiurile pariziene cu anticarii și cărțile lor vechi. Mai târziu a fost lector la editorul Lemerre, unde se adună și discută parnasienii, apoi funcționar la Biblioteca Senatului, unde întâlnește pe Leconte de Lisle, coleg superior în grad. Astfel, niciodată nu s-a îndepărtat prea mult de cărți, și a căzut tot mai tare la patima aceea care mai mult se potrivește naturilor liniștite. Acum vreo treizeci de ani, un prieten descria pe France astfel: „Nu cunosc om mai puțin făcut pentru acțiune, și nici mai bine înzestrat pentru exercițiul regulat al gândirii, pentru cunoașterea și înțelegerea lucrurilor. Indolența lui esențială se zugrăvește pe fața lungăreață și pașnică, în fizionomia lui cam nehotărâtă, în privirea lui extrem de lentă, distrată și blândă, în vorba lui îngăimată și indecisă". Acest om așa de potolit a fost totuși gata să aibă un duel, și chiar cu Leconte de Lisle, maistrul iubit și sever, căruia odată îi dedicase volumul de poezii. Un duel, se-nțelege, tot din pricina cărților. Ori din cauza unei recenzii? Prin urmare, tot pentru cărți.

Erudiția îl atrăgea tare, firește. Din tinerețe s-a familiarizat cu metodele exactelor studii istorice: edițiile sale de clasici francezi nu sunt simple lucrări de amator; iar biografia Ioanei d'Arç a avut aprobarea multor învățați, cu tot necazul diverșilor ferventi improvizați și al creștinilor *chic*, cu care încearcă să se decoreze, stângaci și pretențios, burgezia europeană de vreo câteva decenii încoace. O bucată de vreme s-a ocupat de arheologie preistorică și de fiziologie, a frecventat și un institut biologic. Astfel a ajuns să cunoască știința și maniera științifică; știința și dorul de a cunoaște nu l-au mai părăsit. France pune mare preț pe vorbele unui autor vechi care zice: de orice se ostenește omul, numai de dorința de a cunoaște și a înțelege, nu. Și singur pomenește odată despre „ce besoin de logique et de clarté qui me dévore incessamment".

„Eram frivol odată, zice Gaétan d'Esparvieu în *La révolte des anges*, și mă ocupam de metafizică. Citeam pe Kant și pe Hegel. Cu vârsta m-am făcut serios și nu mă mai interesez decât de formele sensibile, pe care ochiul și urechea le poate prinde. Arta este omul întreg". Poate că France, ca și unchiul Gaétan, părăsise de mult metafizica; totuși, o puternică și frivolă dragoste de înțelegere și învățătură îl stăpânea încă strâns când și-a scris ultima carte. Și oare, într-adevăr, arta cuprinde omul întreg?... Oricum, puțini artiști au afirmat, atât de mult și așa de multe, puțini au discutat și judecat ca acest sceptic; puțini au povestit atâtea parabole și exemple ca acest estet. Așa a vrut natura, așa a vrut creșterea de care avusese parte. Așa a vrut, poate, în general, epoca lui. Știința ajunsese, tocmai pe la mijlocul secolului trecut, la cea mai înaltă considerație, chiar în ochii publicului de tot soiul, chiar la acei căror știința le era departe. Superba sărbătorire a cunoștințelor exacte, pe care naturalismul literar le cânta pe tonuri atât de înalte cât erau de false, a sedus și pe France, l-a sedus cel puțin indirect și numai ca atmosferă generală: în sensul acela că și el, cu tot scepticismul mizantropic, nu a scăpat de dorința de a instrui, de a răspândi, cum se zice, lumină și adevăr. Astfel, arta lui s-a făcut savantă și instructivă, cu toate că el singur ținea de rău pe naturaliști fiindcă voiau, cu teoriile lor sumare și superficiale, să înlocuiască arta prin știință, cu toate că tot el judeca arta pură ca fapta cea mai superioară a omului, și cu toate că, logic luând lucrurile, punctul de vedere estetic ar trebui să fie încheierea inevitabilă a scepticismului cât privește comunicarea de la un spirit la altul.

În prefața la dramele sale filozofice, fade, profesorale și inutile dialoguri, propune Ernest Renan generațiilor viitoare un program de artă filozofică, pe care o botează: drama aristocratică – o specie de artă pentru publicul cu educație științifică, care va satisface cerințele unei așa-numite intelectualități superioare. Un parfum de pedantism și parvenitism literar, un aer greu de om de carte, de „om cult" à la David Friedrich Strauss, se ridică din vorbele aceste. Îmi închipuiesc că Anatole France, care a vorbit atât de inteligent și de poetic despre teatrele de marionete, n-a citit cu prea multă plăcere pretențiile aceste estetice ale filologului literat. Și totuși, ceva din spiritul pedant al vorbelor lui Renan pare să-l fi stăpânit, în ascuns, și pe dânsul. Un scientism prea accentuat, o tendință prea marcată de a instrui intervine uneori dizarmonic în structura artisticelor sale cărți. Mi se pare că superbul și elegantul său *je-m'en-fichisme*, căruia i s-a zis „scepticism", s-a îndreptat mai mult, în fond, asupra artei decât asupra filozofiei. France este prea mult om de reflecție, de gândire generalizatoare, instinctul cauzalității este prea puternic dezvoltat într-însul, pentru ca să fi putut rămânea simplu artist. Nu-i o natură esențială contemplativă, între francezii de astăzi, cum este Henri de Régnier, de exemplu. Ce-i dreptul, France are aerul să prețuiască contemplarea mai presus de orice; acțiunea n-o stimează prea mult, pe marii căpitani și oameni de stat îi disprețuiește adesea din inimă, și bucuros dă a înțelege că acțiunea puternică nu-i posibilă fără un grad oarecare de prostie. Totuși, exact luând lucrurile, un om ca France este tot așa de activ, de exemplu, ca Napoleon I. În puterea și valoarea rațiunii el crede tot atât cât credea Bonaparte în armatele sale și în valoarea războiului. Și ce minunată oaste sunt cele treizeci și câteva volume, ce tactică genială în aranjarea argumentelor, ce atacuri rafinat plănuite, ce surprinzătoare manopere! Dacă mi-aduc aminte că France se plângea de lipsa lui de hotărâre, mă întreb înfiorat, ce nesățioasă poftă de bătaie trebuie să fi dominat pe acest pur intelectual?

Omul uită prea lesne că cea mai simplă formulare de judecată este ceva straşnic de – *activ*. Dar încă să judeci faptele şi gândurile oamenilor, iar asemenea judecăţi să le scrii şi să le dai la tipar*, campanii pe care, fireşte, le poţi duce în toată liniştea.

Cartea nu-i doar lucru de glumă. Cartea-i literatură, adică: idei şi înţelepciune, ori, mai exact: înţelepciuni fiindcă pluralitatea este aici tocmai lucrul interesant. Ca umanist serios şi pasionat, France a făcut cunoştinţă cu multe din acele înţelepciuni literare, pe care unii oameni le numesc: filozofie – le-a cunoscut în enorma lor varietate, în contrastele lor insolubile şi descurajatoare. Şi aceasta s-a întâmplat tocmai în vremea când ştiinţele istorice aruncau lumina cea mai tare asupra împestriţatei mulţimi a ideilor şi faptelor speciei noastre. Ce-i de mirare că o minte extraordinar de subţire, un spirit veşnic şi minuţios întrebător a ajuns la aceea ce Nietzsche a numit nihilism modern? Atât numai că, pentru aceasta, francezul cuminte nu a căzut în patosul desperării, ci, cu un zâmbet de milă şi de uşor dispreţ, s-a emancipat de orice exaltare, ca şi de orice melancolică descurajare. Astfel, în cazul lui France, asistăm, pare că, la un fel de descompunere a străvechii gospodării a literaturii: de înţelepciunile literare nu se poate lăsa, dar nici nu le mai poate da serioasă crezare.

Din „tăcutele orgii ale gândirii" (un cuvânt favorit al lui France) s-a născut însă un lucru nou şi multora neaşteptat. Plimbându-se omul atât de stăruitor printre păreri politice, morale, religioase, aşa de numeroase şi variate, fatal trebuia să se oprească mai mult la unele din ele; ori, mai drept poate: se opresc părerile la om. Chiar numai din faptul de a fi stat în strânsă, continuă, deşi oarecum numai contemplativă legătură cu dânsele. Într-o ţară latină şi democratică este greu ca un literat, un om care are deci mult a face cu toate ideile posibile, să nu ajungă o dată şi la tribună. Aceasta s-a şi întâmplat lui France; şi această nouă activitate a practicat-o cu acelaşi aer cu care le practică pe toate: totdeauna oarecum pe de lături şi în toată liniştea. După cele ce am spus, manifestarea politică a lui France corespunde în totul naturii sale; şi constatarea aceasta va mulţămi, cred, pe toţi acei care îşi găsesc o supremă satisfacţie în descoperirea consecvenţei şi a unităţii.

*

Orice se întâmpla însă, stilul îşi păstra liniştea lui superbă. Chiar în discursurile şi broşurile politice, lipseşte aproape orice urmă de patos. Cartea despre stat şi biserică

---

* Două luni după ce scrisesem acestea, Anatole France se oferise de bunăvoie pentru serviciul militar; şi într-o scrisoare deschisă zicea că ar muri de durere dacă nu vor vrea să-l ia la oaste. Mărturisesc că această manifestare a întrecut toate închipuirile mele; totuşi, cred că pot revendica textului meu un oarecare sens profetic. Şi mi-aduc aici aminte că unul din acei profesori care au cenzurat sever pe literatul France hotărâse că omul acesta nu-i făcut cu adevărat pentru cariera literară. Poate că, de data aceasta, acel învăţat bărbat va fi fost de părere că bătrânul France îşi aflase, în sfârşit, adevărata vocaţie, făcându-se militar (n.a.).

are eleganţa deosebit de sobră a celei mai nobile proze clasice. Fapte şi argumente alunecă unul după altul cu siguranţă rece, cu strălucitoare claritate, în fraze egal liniştite, ca, de exemplu, în discursul lui Platon pentru Socrate. Pe alocuri, crezi că ai înainte traducerea perfectă a unui text antic. Este de mirare ca astăzi un literat să scrie, despre lucruri actuale chiar, într-o formă atât de minunat neactuală, fără să fie măcar o dată ispitit a îmbrăca aşa-numitul stil frumos.

Aproape peste tot la Anatole France, tonul este stăpânit şi discret, detaliile cu multă moderaţie introduse; aceasta dă uneori cuprinsului artistic o palidă şi rece ariditate; iar din claritatea egal susţinută se ridică, în răstimpuri, o uşoară, binecrescută şi elegantă plictiseală.

Însă capacitatea fanteziei lui, discretă dar intensă şi originală, o surprindem numaidecât, când nu ne lăsăm prea tare duşi de egalitatea continuă şi potolită a vorbei sale. Ce delicată, dar teribilă senzualitate se insinuează cu ciudat farmec în vorbele despre Lucile de Chateaubriand: „cette jeune fille avait les genoux frileux d'une amoureuse" ! – ce diabolică şi profundă comicărie când obrazul roşcovan şi pudrat al unei solemne şi sentimentale dame îl aseamănă cu zmeura tăvălită în zahăr! Curioase, splendide şi enorme efecte umoristice izbucnesc când France aplică, cu superbă şi vicleană linişte, dicţiunea homerică pentru a descrie dezastrele casnice ale doamnei Bergeret; iar când becisnicul şi speriosul bibliotecar Sariette, al cărui suflet mititel este prins tot în furia de a nu lăsa să se scoată nici o singură carte din bibliotecă, ajunge să asasineze, înnebuneşte şi aruncă vulcanic, de pe acoperiş, vrafuri şi busturi de autori, o bufonerie unică, stranie şi lugubră se înalţă prin această neaşteptată şi splendidă creştere de imagini.

„Alkestis şi Antigone mi-au dat cele mai frumoase visuri pe care le-a avut vreodată un copil. Cel mai frumos lucru din lume este spiritul antic, nimic nu-i mai bun pentru formarea spiritului decât studiul anticilor după metoda vechilor umanişti francezi. Încă de la vârsta de cincisprezece ani simţeam frumuseţea limbii latineşti şi a celei franceze; şi gustul acesta nu l-am pierdut nici astăzi, cu toate sfaturile şi exemplele contemporanilor mei mai norocoşi". Aceste vorbe le scria France la patruzeci de ani, şi spre bătrâneţe le-a repetat, întărindu-le. Pentru ca să explice titlul colecţiei de prefeţe pentru ediţiile sale clasice: *Le génie latin*, scrie France următoarele: „Este o faptă de credinţă şi de dragoste către tradiţia greacă, care toată se rezumă în raţiune şi frumuseţe; în afară de dânsa, totul este rătăcire şi confuzie. Filozofie, artă, ştiinţă, drept, tot datorim Greciei şi cuceritorilor săi pe care ea i-a cucerit". Cam în acelaşi timp şi din aceeaşi pornire de inimă izbucneşte entuziasta apostrofă către Racine*, în care, zice France, a căutat din tinereţe şi aproape zilnic secretul gândurilor juste şi al vorbelor clare. Acolo, binecrescutul poet de curte, lustruit şi înstrunat, capătă titlul de „maistru sublim, în care se cuprinde tot adevărul şi toată frumuseţea – Racine este viața și natura însăși – femeile lui Sofocle și ale lui Shakespeare nu sunt decât păpuși pe lângă ale lui Racine". Pe ton atât de extrem n-a vorbit omul acesta de multe ori. Aceasta-i cea mai pură, ori mai exact, cea mai întunecată ortodoxie. Asemenea evlavie clasicistă arată o lipsă de măsură cu totul neclasică. În *La révolte des anges*, adorația anticității crește până la absolut: France pare să fi uitat vorba cuminte cu care altădată arătase așa de isteț puerilitatea prejudecăților școlărești: „toute époque est banale pour ceux qui y vivent". Se poate zice că dorul după o anticitate, pe care el o închipuiește ca o sărbătoare și veselie continuă, este un sentiment mult prea romantic. Și acest dor apare tocmai într-o carte unde stă scris: romantismul și războiul sunt două groaznice nenorociri. De data aceasta înțelepciunea pare pierdută cu totul. Și de fapt fusese o nemăsurată încumetare să vrei să înțelegi și să iubești tot, să te pierzi într-o universală blândețe și o toleranță absolută. Așa ceva numai la Dumnezeu doar de va fi cu putință; însă putem bănui că nici el n-a pus vreodată în practică această capacitate, care numai a lui poate să fie. Anatole France a spus singur de multe ori: omul nu poate cu nici un preț ieși din el însuși. Pentru o creatură atât de radical mărginită, se poate o mai deșartă și absurdă dorință decât să vrea a fi blând, tolerant, și mai ales de toate înțelegător?

---

* Într-o amintire din copilărie, publicată în *L'homme libre*, astăzi reprodusă în *Le petit Pierre* (n.a.).

Nu numai bibliofilia și erudiția, ci și apucătura specific umanistică se vede în faptul că autorul acesta, ca artist literar chiar, se servește bucuros de cărți. Pentru unele din operele lui au și început de acum cititorii învățați să le caute izvoarele, și le-au și găsit, mai ales atunci când el singur le-a indicat sau sugerat, ca în *La rôtisserie de la reine Pédauque*[*].

Evident, cartea este pentru dânsul oarecum și instrument, și material artistic; prin aceasta echilibrul tehnicii sale a fost câteodată turburat. „Din toate simțurile, văzul îmi dă impresiile cele mai tari și mai adânci", zice placidul artist filozof. Ar fi o ironie ieftină să explicăm că vorbele aceste se aplică cititului, căci omul acesta avea o natură eminent estetică. Dar, cu toate că, în felul oamenilor Renașterii, el declară că iubește viața și natura mai presus de orice, adeseori viața pentru dânsul, ca și pentru acei oameni, se confundă cu cartea. Se poate zice că în unele opere ale lui cartea este oarecum și peisaj și figură; iar bibliotecile și bibliotecarii se pot număra printre făpturile sale cele mai vii.

---

[*] Dedicăm aici o scurtă notiță căutătorilor de izvoare. *Răscoala îngerilor* n-a fost oare inspirată din acel loc, în dramele filozofice ale lui Renan, unde arhanghelul Gabriel povestește foarte entuziast Domnului despre frumusețea femeilor pariziene, iar Atotputernicul îi răspunde : „Gabriel, dac-ai fi scris romane, le-ai fi făcut foarte necuviincioase". Ar fi numai de notat că Anatole France însuși indicase mai demult tema într-o povestire filozofică: *L'humaine tragédie.* Și apoi, cât de sugestiv descrie Michelet aerul grav și uman al pinguinilor! În sfârșit, căutând bine, poți găsi astăzi că orișice a mai fost scris măcar o dată, în cărți mai vechi. Ideea principală din *Histoire comique,* spaima superstițioasă a actriței, este, cred, o adaptare din *Memoriile* vestitei La Clairon. Dar ce înseamnă toate aceste pentru judecarea execuției artistice? (n.a.).

*

„Cu toate feluritele distracții care par să mă atragă, viața mea n-are decât un scop: este închinată atingerii unei mari ținte. Scriu istoria Pinguinilor". Așa se spune în prefața celebrei travestiri, și, mai departe, se pomenește acolo de un oarecare Jacquot filozoful, care a compus un fel de „istorie morală", unde feluritele fapte ale oamenilor sunt povestite în chip comic și amestecate cu întâmplări din istoria patriei sale. Despre această „histoire contrefaite" credea Jacquot că ar putea fi de ajutor compatrioților săi, pentru a-i învăța să se judece mai bine și, poate, să ajungă mai înțelepți. Mi se pare că putem înțelege lucrul așa: France este, în fond, optimist; altfel n-ar fi cultivat cu așa stăruință poezia instructivă. Oricum, cartea aceasta – de altfel plină de ingenioase și adânci idei asupra originii și constituției statelor – care ironizează istoria oficială a Franței în aluzii atât de artistic colorate, este, după toată structura ei, poate cea mai caracteristică pentru maniera estetică a lui France.

Travestire, fabulă, parabolă – aceasta înseamnă un gust arhaizant, umanistic erudit, așa cum inevitabil este gustul omului de carte. În legătură cu acest caracter esențial didactic s-ar putea gândi cineva poate și la faptul că Franța este singura țară europeană unde un fabulist a devenit mare clasic numai ca atare. Aceasta ar putea fi însă o inutilă și riscată generalizare. Jules Lemaître, un francez între francezi, se întreabă odată, cu toată admirația lui pentru La Fontaine: dar de ce oare omul acesta a scris fabule? Se înțelege, la France totul nu-i poezie didactică. Dar, precum favoritul său Bergeret preface anecdote în nuvele, pentru ca să-și probeze tezele pesimiste, tot astfel Anatole France dă povestirilor sale o *pointe* foarte vizibilă, care le preface în exemple. Fiindcă nu pare doar foarte probabil ca Pilat să fi uitat cu totul, dintre toate afacerile evreiești din timpul proconsulatului său, tocmai procesul lui Isus; și tot așa de puțin probabil pare ca Homer să fi fost atât de pacifist, încât să-și fi curmat zilele din prea mare dezgust pentru brutala poftă de ceartă a regeștilor săi protectori. Dar aceste povestiri foarte stilizate, asemenea exemplelor din anticele școli retorice, nici nu trebuiau să fie verosimile, ci numai frapante; prin transparența lor trebuia să strălucească sâmburele unui adevăr. Foarte caracteristic e că povestea morală cu cămașa fericitului a fost dezvoltată de France cu atâta dragoste. Cu deosebire i se poate aplica lui o veche glumă franțuzească: literatul este om care ia din cărți tot ce-i trece prin minte.

Dar el însuși la ce va fi ținut oare mai mult? La poveste ori la adevăr? Eu am dat a înțelege că soarta lui a fost să fie îndrăgostit de adevăruri; o dragoste nenorocită, fiindcă adeseori au fugit adevărurile de dânsul, și mai de multe ori, poate, afirmă el că nu poate crede într-însele. O tragedie dar – care pe France nu l-a costat nici viața, nici sufletul. Orișicum, față de o poveste foarte estetic executată, admirația se clatină pare că, și te întrebi cu oarecare necaz: de ce a trebuit să fie povestea aceasta o fabulă? Nu știi bine dacă trebuie să exclami: păcat de poveste, ori păcat de înțelepciune! Aceasta, se-nțelege, numai atunci când cititorul a pierdut puterea de a se bucura naiv de fabule și de alte forme ale aluziei literare ca atare; și când încercarea de a se bucura artificial de asemenea lucruri nu mai corespunde gustului său autentic.

Când o fabulă este estetică și destul de lungă, poți uneori uita că ai în față o asemenea operă de intenție oarecum dublă; acest noroc nu-i rar în lectura lui France. Tonul fundamental al creațiilor sale are însă, oricum, ceva prea tare instructiv și plin de știință. Acesta-i poate singurul lucru pe care l-aș putea spune, în general, despre partea internă a cărților lui. Cu observația aceasta se potrivește și impresia totală a vorbirii lui: liniștea egală, pe alocuri adormitoare, despre care am vorbit mai sus.

Vorba lui este cu totul subiectivă; rar numai se colorează ea pe potriva persoanelor. În ritm, proza lui poate că, dintr-o dată, nu pare atât de variată ca la alți mari artiști francezi. Dar să citească cineva cu glas tare una din puținele descrieri de natură în *Thaïs*, în *Balthasar* sau în primele trei părți din *Istoria contemporană*, și va auzi cât de rafinat știe France să diferențieze sonoritățile.

Pentru rest, artistul acesta este, față de el însuși, divers cât se poate. Din aceasta i s-a și făcut, mi se pare, mare imputare; fiindcă în estetică, ca și în alte departamente filozofice, așa-numita unitate a devenit de multă vreme un fel de superstiție numerală. În sfârșit, el s-a servit de metodele cele mai variate. *Jean Servien*, de exemplu, această *Education sentimentale* in tempo allegro, cu capitolele sale scurte, cu mersul dramatic și fără episoade, este foarte strict compus; tot așa sunt multe din nuvelele istorice, și mai ales *Thaïs*, unde părțile, în dispoziție triptihică, se echilibrează aproape exact chiar prin numărul paginilor. Mai adeseori înșiră Anatole France lucrurile capricios; ca și Heine, a făcut câteodată din capriciu sistemă. Dar poate nu până într-atât ca Heine, care cu mai mare regularitate vorbește tocmai despre altceva decât despre ce-i vorba, și caută să păstreze doar un ton fundamental cu ajutorul acelorași rechizite: amante moarte, roze și privighetori.

Această procedare bogat complicată se opune cu totul metodei dreptliniare a lui Voltaire, de exemplu, pe care unii vor să-l prezinte ca model absolut al lui France. Humorul cu totul original al acestuia datorește în parte acestui capriciu sistematic surprinzătoarea sa bogăție de forme. De multe ori crezi că și aici l-a călăuzit o intenție arhaizantă, dorința de a ne reda cartea vremurilor vechi, în care cele mai felurite lucruri stau nesupărate alături, ca la adunătorii de anecdote din epocile din urmă ale literaturii grecești, ca în *Talmud* și în alte cărți de înțelepciune orientală; în sfârșit, ca în splendidul și grațiosul lui străbun, Montaigne.

Desigur, dialogul și discursul sunt, din punct de vedere estetic, formele cele mai indiferente, dar pentru literatura instructivă cele mai naturale. Nu trebuie uitat însă, pentru aceasta, ce desăvârșite sunt creațiile curat estetice ale lui France, unde situațiile sunt redate numai în impresii, unde cele mai fugitive amănunte ale vieții reale, nu ale celei gândite, se arată cu un relief astfel că orice asperitate cărturărească dispare...

Anatole France s-a numit odată el singur: un călugăr filozof. Este drept să zicem, cred, că acest călugăr, când vrea, își ilustrează discursurile și dialogurile sale înțelepte cu cele mai măiestre miniaturi, iar alteori zugrăvește chiar tablouri de o pură și absolută viață, fără text savant.

NERVOZITĂȚILE ÎN JURUL LUI ANATOLE FRANCE

Zece ani după moartea lui Sainte-Beuve, publica A. J. Pons, unul din secretarii dispărutului, o colecție de mahalagisme savuroase, cu titlul de perfidă modestie: *Sainte-Beuve et ses inconnues*. Toate măruntele glorii și profite sexuale, pe care disciplina burgeză le categorisește ca inavuabile, erau concentrate aici, cu o solicitudine demnă de metoda nemilos curioasă a răposatului însuși – un Sainte-Beuve *en pantoufles*, care a scandalizat cât trebuie și a făcut fericit un public ce se credea, mai mult decât cel de astăzi, obligat să manifeste pudoare ofensată, și avea prin urmare cu atât mai mare aptitudine de a sorbi, în ascuns, suculența veșnică a sugestiilor literare pe temă de realități erotice. Dar secretarii de la anii 80 se împiedecau în oarecare delicatețe: așteptau să se răcească bine mortul înainte de a vărsa în public mizeriile lui ascunse: zece ani înseamnă că Pons avea un tact răbdător perfect elegant. Și apoi întreaga tratare e de o malițiozitate foarte politicos reținută. Este evident însă că, pe când Anatole France trăgea de moarte, devotatul său Jean-Jacques Brusson trebuia să fi isprăvit aproape corecturile. Câteva săptămâni după îngroparea eroului, cartea izbucnea, și o celebritate groasă era garantată secretarului pentru un an de zile.

Literații de astăzi n-au pasiunea stăpânită. Când un parodist cunoscut a publicat un *à la manière de Brusson*, secretarul, aprins de proaspătă glorie, s-a înfuriat ca un tiran oriental. Literații de astăzi au personalitatea suveran iritabilă. Pe urma biografului scandalist, care-l dezgolea pe France ca simplu maimuțoi priapic, diverși tineri de temperament au anulat, în lapidare broșuri, valoarea lui literară, impacientați evident chiar de durata indiscretă a însăși persoanei scriitorului. Tinerii trebuie să se agite: contrariul ar fi boală, sau poză naivă ori perversă. Tineretul francez de astăzi, care se agită mai mult, piruetează în sens conservator: e monarhist, catolic, aristocrat, patriotard – pentru a da figură actuală trecutului, cel puțin în forma unor elegante agresive. Acest tineret se irită contra lui France pentru opinii sociale, mai exact, poate: din juvenilă neurastenie politică.

Bernard Fay, pamfletar posomorât și ciudos, constata, acum în urmă, că lașitatea a fost calitatea „esențială“ a vinovatului de care vorbim. Prin lașitate, Fay pare că înțelege o lene vastă și profundă a întregii ființe, în conspirație cu o senzualitate cotropitoare. Pentru a descoperi acest fond hidos al lui France, criticul tânăr s-a inspirat din amintirile de curând publicate ale doamnei Pouquet, fiica vitregă a doamnei Caillavet... Ce ar fi fost France fără această prietenă autoritară? Fay, ajutat de doamna Pouquet, răspunde fără greutate: pentru *Crinul roșu* – „ce roman qui n'est pas l'un des moindres, ni des moins typiques dans l'oeuvre du romancier" – doamna Caillavet a dat lui France și intriga, și principalele incidente. Aici chiar începe numaidecât neînțelegerea: noi, cititorii bătrâni, dăm în general la o parte această istorie de salon; o socotim „tipică" nu pentru France, dar foarte „tipică" pentru romanele banale mondene. Este logic, și prețios din punct de vedere teoretic, faptul că acest roman a fost scris sub speciala stăruință a unei doamne.

În artă, gustul care se numește feminin este anticamera suspect-elegantă a gustului prost.

În cazul care ne interesează, se poate face o specială verificare: pe doamna Caillavet nu o satisfăcuse magistratura de inspiratoare, atât de scumpă vanităților feminine; ea a confecționat un roman și l-a publicat, ascunzându-și numele cu strașnică grijă și nesocotind dezaprobarea, completă și cordială, a artistului care avusese, de data aceasta el, rol consultativ. Trebuie să fie considerabilă iritația tinerilor, de vreme ce unul din cei mai răsăriți, cum e Fay, se ostenește să treacă la activul unei diletante meritele artistului, atât cât binevoiește să i le acorde. Să luăm seama. Fay e plin de bunătate maternă pentru romanele, fără îndoială perfect mondene, ale lui Bourget... Acei care nu suntem agitați de pasiunile literaților tineri, socotim mai profitabil să ne bucurăm că France a fost în stare să se apere de estetica saloanelor decât să calculăm efectele terapeutice ale zelului feminin asupra lenei acestui artist. Se vede că Fay a simțit singur excesele ardorii sale în favoarea femeii inspiratoare, deoarece găsește de cuviință să cheme în ajutor alte două zâne din trecutul literaturii franceze : pe doamna de la Sablière, care purta grijă de masa și îmbrăcămintea lui La Fontaine; pe doamna de la Fayette, care „îmblânzea și umaniza verva prea bogată și prea aspră" a lui La Rochefoucauld – pentru a ne explica mai puternic cum, fără doamna Caillavet, France n-ar fi fost în stare să descopere în ființa lui „prea fin și prea sărac înzestrată singurele calități care puteau să-i procure un vast auditoriu".

Fay se arată cavaler ireproșabil, după vechea și nobila tradiție franceză. Istoria literară, mai flegmatică, rămâne refractară acestui cavalerism care amintește pe Victor Cousin, adoratorul postum, de umoristică memorie, al doamnelor de pe vremea Frondei, și va clasa fenomenul printre efectele bizare indirecte ale unei antipatii simple și totale pentru ideile lui France. Dar mai bizară, poate, decât această necumpănită prețuire a influenței feminine este următoarea concluzie: „France este produsul unei oarecare culturi universitare și al unui oarecare mediu monden". Pentru Dumnezeu! Care scriitor parizian nu este produsul unei oarecare culturi universitare și al unui oarecare mediu monden?... Fără îndoială, antipatia, ca și simpatia de altfel, poate duce pe un om deștept la cele mai neprevăzute distracții. Dar Fay nu ne lasă să respirăm.

El stăruie astfel: „cartea doamnei Pouquet ne arată că încă din timpul gloriei complete și al maturității lui France, spirite virile și libere, ofensate de atitudinea lui, se depărtară de dânsul". Aceasta se dovedește, crede Fay, din scrisorile „admirables et touchantes" ale lui J.M. Coulangheon. Cine a fost J.M. Coulangheon? A fost un „noble jeune homme"; și Fay exprimă deosebită recunoștință doamnei Pouquet pentru a fi pomenit cum se cuvine pe acest „precursor al posterității". Cel întâi tânăr care s-a supărat pe Anatole France!... Desigur, sunt tot felul de glorii; e sigur, tot atât, că și proclamarea lor atârnă de ciudate combinații de cauze și motive.

Gloria lui J.M. Coulangheon, de exemplu, pe care acum o întemeiază Fay cu ajutorul delicat al doamnei Pouquet, n-ar fi deplin asigurată fără concursul postum al lui France însuși.

Tinerii, printre cei din frunte aprigul și inteligentul Fay, au făcut bine să denunțe, chiar cu asprime, cât de orb a fost France față cu originalitatea unor mari artiști din vremea lui. Totuși, această judecată e necompletă, dacă nu ne amintim că artistul acesta a respins categoric obligația de imparțialitate la care pretind sau la care sunt impuși criticii declarați la rubrica acestei meserii. Sainte-Beuve beneficiază de reputația unei inteligențe literare incomparabil mlădioasă. A fost cumva acest critic, predestinat și consfințit, măcar atât de drept și de inteligent față cu Balzac, cu Flaubert, cu frații Goncourt, cât a fost France cu simboliștii? Întrebarea mea nu are alt scop decât să arate că, până acum, zgomotul ostil al tinerilor nu-i decât semnul unei iritații ideologic-sentimentale, din care lipsesc doar numai motivele curat literare.

Dar s-a rostit și universitatea asupra mortului acestuia turburător. Profesorul Giraud de mult încă scrisese despre France – cu mai multă chibzuință, firește – toate negațiile pe care tinerii le descopăr astăzi cu exagerată indignare. Deunăzi, acest profesor făcea socoteala glasurilor care s-au ridicat, după moarte, contra sau în favoarea omului mai mult decât a scriitorului. Fără să uite dezaprobările moralistice și politice cu care-l întâmpinase în viață, profesorul își accentuează acum mai tare admirația literară: „farmec subtil, indefinibil – darul stilului, și acest dar e aproape tot în literatură – dacă stilul său e adeseori pastiș, trebuie să mărturisim că pastișul dus la o astfel de perfecție aparține geniului, Anatole France este incomparabil în arta, bine cunoscută clasicilor, de a topi în propriul său stil forme împrumutate de la alții". Giraud, criticul rău dispus de altădată, repetă astăzi laudele admise totdeauna de universitarii, ca și de publicul favorabil autorului. Aceste judecăți sunt aproape tot atât de uzate ca și fraza că Anatole France e sceptic și discipol a lui Renan – formula pe veci a celor cu totul de pe dinafara literaturii. E totuși util să se noteze că astăzi un profesor, care altminteri se apropie de dușmăniile tinerilor – ale tinerilor pe care i-a dăscălit poate – consimte să laude astfel.

Există un fel de comic, placid și care abia pare că vrea să fie observabil: acest comic este una din noutățile cu deosebire sigure și solide ale artei lui France. E altceva decât tradiționala ironie fină a francezului – tradițională până la banalitate: este o distanță estetică nouă, de unde agresivitatea este exclusă; ridicolul implicat, iar nu scos cu zgomot la iveală. Inovația este considerabilă în estetica rizibilului. Dar aceste sunt amănunte pe care cei agitați contra lui France nu le pot lua în seamă. Mai caracteristică e neatenția acestora pentru imparțialitatea lui artistică. Clerici, militari, evrei, aristocrați, financiari, profesori, servitoare, regaliști, francmasoni, mame de familie, fete publice camuflate, parlamentari, escroci, vagabonzi, procurori – France ni-i prezintă cu neobosită îngăduială, cu o distribuție de lumină și umbră atât de atentă și dreaptă, încât e de bănuit că tocmai această anormală înțelegere și toleranță, această supremă noutate a artistului este unul din motivele care, nemărturisit, supără cu deosebire mulțimea oamenilor pe care-i mână pornirea simplistă de a lăuda și ponegri, de a detesta sau iubi figuri literare top atât ca și pe cele reale.

Prin diversitatea tipurilor din aceeași categorie socială – preoții, militarii, evreii din *Istoria contimporană* cu deosebire – Anatole France a înfățișat, cu excepțională liniște artistică, lumea de mijloc, a realizat natural și subtil promisiunea atâtor școli sau individualități literare de a reprezenta viața de toate zilele fără intrigă teatrală, fără catastrofă enormă. Acest artist „de săracă înzestrare“ și „lipsit de imaginație“ ne-a dat pitorescul istoric, atât de splendid în eleganta lui autenticitate, din *Komm l'Atrébate*, din *La rôtisserie de la Reine Pédauque*, din *Viața Ioanei d'Arc*.

Fără îndoială, France a făcut multe mofturi în arta lui, mai puțin în atitudinile lui politice. Dar nu de aici e gâlceava. Și poate nici chiar de la persiflajul lui stăruitor – poporul său e pregătit ca nici un altul pentru farmecul negării iscusite – ci bogăția de raționalitate neobosită pe care a revărsat-o peste stupiditățile patetice și autoritare sperie fără scăpare mulțimea capetelor seci, exasperează pe infirmii inteligenței, ironic dotați de natură cu temperamente excesive. E păcat că oamenii ca Fay ajung să facă jocul Trublionilor.

Dar situația nu e gravă. Șefii adorați ai tineretului, Maurras și Daudet, acordă maistrului hulit o considerație deplin admirativă. Ei simt doar că arta lui France este un capital cu deosebire solid în tezaurul de glorie al spiritului și deci al patriei franceze.

NOTĂ LA COMEMORAREA LUI RENAN

> „«*Guitrel, encore un mot: je sais où tu vas.*
> *Tu vas prendre une leçon de déclamation,*
> *vieux Quintilien!*»... *M. l'abbé le Genil*
> *connaissait bien son vieil ami; il savait que*
> *le subtil professeur d'éloquence sacrée*
> *allait prendre au théâtre des leçons*
> *de déclamation.*“
>
> Anatole France, *Le Mannequin*
> *d'osier*, chap. II.

Émile Gebhart, de la Academia Franceză, fost profesor la Sorbona, scria în ziarul *L'Opinion*, din 28 martie 1908, următoarele:

„Un fait demeurera, pour les Français, jusqu'à la fin des temps, incontestable, je dirais même parole d'Évangile, s'il ne s'agissait d'Ernest Renan et de l'un des gestes les plus significatifs de sa légende. Tant que la mémoire des hommes retiendra le nom et la souvenir du grand virtuose, il sera clairement établi, par son propre témoignage consigné à la *Revue des Deux Mondes*, qu'en mettant le pied sur l'Acropole d'Athènes, l'ancien sulpicien fut pris comme d'éblouissement, reçut un choc analogue à celui qui fit tomber Saint-Paul sur le chemin de Damas et prononça, en l'honneur d'Athéna (on l'appelait alors Athéné), cette prière, ou cette litanie, glorification de la Raison pure, de la Sagesse et de la Beauté... Toutes les occasions sont bonnes pour rendre aux candides auditeurs ou lectures la *Prière sur l'Acropole*. On la lut en musique à la statue même de Renan, à Tréguier. L'autre jour, à propos du grand Italien Carducci, mon confrère M. Richepin la rappela aux personnes qui n'y pensaient point. On oublie trop le demi-aveu de Renan, le papier (jauni, si je ne me trompe), retrouvé longtemps après et portant la *Prière rédigée*, toute palpitante encore, au retour à l'Hôtel d'Angleterre, rue d'Éole (détail ignoré de ces messieurs). On ne réfléchit pas assez à la figure même de cet acte de foi paienne et rationaliste, oeuvre laborieuse d'érudition, plus semblable à la docte compilation d'une Encyclopédie allemande qu'à un élan spontané et naïf de mysticisme. Je vois encore, en notre bibliothèque de l'École Française d'Athènes où Renan venait travailler à son gré, les monuments de philologie germanique d'où il était si facile de tirer le trésor d'attributs théologiques ou métaphysiques ou esthétiques d'Athéna...".

Gebhart știa bine că lupta contra legendelor de acest fel este fără noroc. Deci, pentru a împăca pe fervenții delicatului teolog – „les raffinés, les lettrés, les chevaliers errants et les cavaliers de chevaux factices" – se învoiește amabil să despartă adevărul în două: adevăr simbolic și adevăr istoric. Pe cel din urmă îl păstrează pentru dânsul – „pour les gens d'esprit simple"; celorlalți îl oferă pe cel dintâi. Poezia, mai adevărată decât istoria!... Cititorul, care simte bine locurile comune, cunoaște fără îndoială această floare de foileton. Literați cu aspirație de gândire oarecum elegantă au confecționat-o dintr-o vorbă a lui Aristotel, spusă, la locul ei, cu anume rost filozofic; se înțelege că, în uzul comun, acest vegetal stilistic se prezintă de obicei și fără eleganță, și fără gândire. Dar pentru oamenii curioși de psihologia publicului diletant și de istoria ideilor curente, rectificarea unei icoane literare convenționale, cum este aceea de care dau seamă aici, constituie un incident bogat în înțelesuri.

Gebhard era elev al Școlii franceze din Atena, când Renan a venit să se plimbe și să literarizeze pe locurile acele sfințite de glasul și cerneala nenumăraților entuziaști de toată mâna; și tocmai pe dânsul l-a dat directorul școlii să fie călăuză vestitului maestru. Fiindcă amintirile lui Gebhart, deși strânse într-un volum ieftin (*Petits Mémoires* – Paris, Bloud et C-ie éditeurs, 1912), n-au fost, mi se pare, citite de mulți – fac loc cât mai larg mărturiei lui textuale:

„Nous arrivions au Parthénon. Loyalement je dois déclarer que, là, Renan, n'éprouva aucune secousse mystique, aucun élan de piété païenne, ne fit rien entendre des litanies de la fameuse prière. Il n'y eut point de coup de foudre, d'éblouissante révélation. *La Prière* dut être imaginée et méditée lentement. Si demain à Tréguier, mon témoignage souffle sur quelque belle, vision symbolique, je m'en consolerai bien volontiers... De l'Acropole, nous descendîmes au plateau de la colline où se voit encore le dé de pierre, piédestal des orateurs politiques... Renan salua courtoisement, mais sans enthousiasme visible, cette relique parlementaire. Il proféra, à ce monument, tout en promenant sa main potelée d'archiprêtre sur la pierre rugueuse, quelques mots terriblement durs à l'adresse des démagogues, charlatans d'éloquence, qui sont la peste des républiques. La visite dura deux heures. M. Renan connaissait d'avance tous les mystères archéologiques... A aucun moment il n'eut l'émotion, plus littéraire encore que religieuse, dont témoigne *La Prière*. Il admirait et expliquait comme il eût fait en une séance de l'Académie des Inscriptions. Mais il ne fit entendre ni *Magnificat*, ni *Gloria in excelsis*, en l'honneur de Minerve aux yeux glauques. Ceci est la vérité toute nue. Ce fut peut-être, dira-t-on, le lendemain ou le surlendemain que le coup de foudre éclata. Ce qui signifie: un élégant travail de rhétorique païenne occupa et amusa l'esprit de M. Renan. Il le confia à loisir à ce fragment de papier, que, plus tard, il retrouva fortuitement. Mais que nous sommes loin du ravissement de Saint-Paul!"

Negreșit, așa-numita spontaneitate în artă trebuie înțeleasă totdeauna cu nuanță, și pentru erupții literare este valabilă oricând vorba înțeleaptă: „entre gens de Tarascon

on sait toujours ce que parler veut dire". Astfel, buchetul lirico-retoric combinat de Renan la plimbare, în biblioteca Școlii franceze, și în apartamentul de la Hôtel d'Angleterre, este, pentru orice minte lucidă, ușor de interpretat prin structura lui însăși. Dar confirmarea adusă de un martor ocular, serios și norocos, este rară și pitorească; ea ne face să surprindem palpabil anume metode de producție literară.

Printre cărțile lui Renan, s-a găsit un exemplar din *Retorica* lui Victor Le Clerc, venerabilă carte școlară, astăzi cu desăvârșire uitată, dar pe vremuri obligatorie. Pe fețele acestei cărți, filologul artist a făcut tot felul de însemnări dezaprobatoare, ori chiar disprețuitoare asupra educației literare oficiale, care înțelegea „frumusețile" vorbirii ca ornamente *adause* gândirii pure și simple. Nu-mi aduc aminte dacă editorul acestor adnotări (Jules Wogue în *Revue bleue*, acum vreo cincisprezece ani, sub titlul *Les idées littéraires de Renan*) încerca să le dateze exact. Putem crede, în tot cazul, că asemenea erezii estetice s-au iscat, dacă nu chiar în mintea seminaristului, cel puțin îndată ce tânărul s-a dezlegat de școlile bisericești. Din hârtiile lui s-a publicat dăunăzi (*Le Temps* din 3 martie 1923) o schiță despre stilul lui Bossuet, scrisă în 1846, pe când pregătea licența în litere. Acolo se zice hotărât: „les formes littéraires sont essentiellement temporaires, chaque époque se fait celles qui lui conviennent, et elles suivent dans l'Histoire un ordre de développement soumis à des lois nécessaires et contre lesquelles ne sauraient prévaloir les efforts isolés de quelques esprits... Un pas en arrière est impossible, et il est absolument sans exemple qu'une forme épuisée ait revécu, si ce n'est par l'imitation, ce qui n'est pas vivre. Permis aux rhéteurs de repasser avec délices sur des formes usées depuis quelques mille ans; mais la littérature vivante et productive ne connaît pas les retours; elle va dévorant ses formes à mesure qu'elle les épuise... Le besoin qui pousse la création littéraire dans de nouvelles voies est toujours secret, instinctif, indélibéré". Iar aceste enunțări teoretice sfârșesc caracteristic cu următoarea constatare discret polemică: „jamais l'humeur d'un écrivain blessé par l'éclat de ses devanciers n'enfanta de formes vraiment fécondes". În mintea și vorba unui universitar parizian, asemenea interpretare a formelor literare, cu urmările ei antidogmatice, erau pe atunci noutăți aproape scandaloase. Notițele publicate mai târziu de Renan sub coperta *L'avenir de la science*, scrise în aceiași ani și cu aceleași dispoziții tinerești, variază în toate tonurile tema relativității literare. Ideea-i cunoscută: este concluzia esențială a istorismului aplicat vieții intelectuale. Romanticii o răspândesc, ca o justificare cu deosebire serioasă a gusturilor și faptelor lor răsturnătoare de idoli. În Franța, Stendhal, cu tonul lui rece de farsor solemn, arunca publicului aceste noutăți, în *Racine et Shakespeare*, broșura des citată ca unul din cele mai inteligente și judicioase monumente ale școlii tinere; astăzi se știe că și aceste „gândiri", ca și multe altele, Stendhal le luase din italienește. Oricum, asemenea idei se găseau de douăzeci de ani în cursul zilnic al literaturii. Pe Renan școala îl ținuse multă vreme departe de literatura contemporană; numai la Saint-Nicolas du Chardonnet, sub direcția prealiterarului Dupanloup, pătrunsese ceva din răsunetul bătăliei romantice. Poate că istorismul estetic al tânărului erudit s-a format mai mult din citirea câtorva traduceri din nemțește, din Herder cu deosebire – „o Herder, mon penseur-roi!“ (*Cahiers de jeunesse*“, 1844–46, pag. 343): retorica biblică a acestui teolog literat trebuie să-l fi fermecat cu deosebire.

Dar în ciuda relativismului estetic afirmat și repetat cu stăruitoare intonație, spiritul literar al acestui om a fost rutinar, iar vorba lui – supusă clasicismului. În practică, cel puțin; ceea ce face să apară cu atât mai pronunțată nehotărârea lui cochetă, între clasicism și modernism, în teorie. Luați seama la *Rugăciunea pe Akropolis*: lanțul de complimente, împletit cu adorație academică și universitar lirism, se rupe printr-o piruetă, în care respectul apare deodată perfid, evlavia glumă malițioasă: „une littérature qui, comme la tienne, serait saine de tout point n'exciterait plus maintenant que l'ennui... Il viendra des siècles où tes disciples passeront pour les disciples de l'ennui. Le monde est plus grand que tu ne crois“... Iar dacă Atenei sfinte și fără seamăn i se trage astfel scaunul cu ștrengărească ireverență, cum are să se poarte acest adorator zeflemist cu un idol derivat, deci întrucâtva secundar, cum este clasicismul francez? „On ne peut refuser au XVII siècle le don spécial qui fait les littératures *classiques*, je veux dire une certaine combinaison de perfection dans le forme et de mesure (j'allais dire de médiocrité) dans la pensée, grâce à laquelle une littérature devient l'ornement de toutes les mémoires et l'apanage des écoles; mais les limites qui conviennent aux écoles ne doivent pas être imposées à l'esprit humain. De ce que telle littérature est l'instrument obligé de toute éducation... ce n'est pas une raison pour lui attribuer un caractère exclusif d'excellence et de beauté... Cette littérature est trop exclusivement française... Nous avons dépassé l'état intelectuel où cette littérature se produisit“... (*Essais de morale et de critique*, 1860, articol din 1858). Concedierea clasicismului din sfera intereselor intelectuale ale omului modern este politicoasă, dar categorică; Renan încheie: „il est difficile que la faveur du public qui lit, non par acquit de conscience, mais par besoin intime, s'attache indéfiniment à des livres où il y a peu de choses à apprendre sur les problèmes qui nous préoccupent“. Lupta contra veacului al 17-lea îi servește cu deosebire ca să afirme energic drepturile superioare ale științei, adică ale erudiției, împotriva pretențiilor stilului frumos (vezi, în volumul citat, articolele din anii 1857–60, despre foiletonistul de Sacy, mitologul Creuzer, Lamennais). Astfel, cititorul inocent care încă n-a aflat că Renan are mai totdeauna alături și părerea contrară, ar putea să-l creadă; mai ales când i se repetă, pe tonul celei mai nestrămutate convingeri: „Jamais je n'ai cherché à tirer parti de cette qualité inférieure – le talent! – qui m'a plus nui comme savant qu'elle ne m'a servi par elle-même. J'ai toujours été le moins littéraire des hommes... je ne me doutais nullement que ma prose aurait le moindre succés. Jamais je n'ai compté sur mon prétendu talent“... (*Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, VI-e partie, chap. 4.; publicate în 1876–1882). Ce-i drept, despre aceste amintiri cu totul roze și amabile prefața spune că trebuie să le luăm ca „vérité et poésie“, – „si l'usage l'eût permis, j'aurais dû écrire plus d'une fois à la marge: *cum grano salis!*“ În sfârșit, pentru ca să fie gluma fără cusur: „bien des choses y ont été mises, afin qu'on sourie“...

În adevăr.

*

Pe Renan l-au scăldat în laude, pentru scrisul lui, deopotrivă artiștii și universitarii. Admirația cea mai comună s-a adresat special *stilistului*, cum se zice; a fost un triumf caracteristic al esteticii școlare. Această generală consacrare a omului ca „scriitor“ ar părea o misterioasă conspirație a criticilor literari, sau o stranie neînțelegere între autor și cititorii lui cei mai competenți, dacă n-am lua seama că „J'ai été le moins littéraire...“ și celelalte nu sunt decât farse, delicate, dar evidente. Ideile lui Renan – să zicem așa! – formează un balet cu multe figuri; corectivul acestei gândiri prea dansante este însăși diversitatea pașilor. Numai la câteva pagini depărtare de cochetăriile acele foarte încondeiate, cu care se apără de orice ambiție literară, Renan, vorbind de originea lui gasconă, ne distrează cu următoarea explicație înflorită: „En tous cas, si j'était resté en Bretagne, je serais toujours demeuré étranger à cette vanité que le monde a aimée, encouragée, je veux dire à une certaine habileté dans l'art d'amener le cliquetis des mots et des idées... À Paris, sitôt que j'eus montré le petit carillon qui était en moi, le monde s'y plut, et, peut-être pour mon malheur, je fus engagé à continuer“ (*Souvenirs*, III, 1). În altă parte plânge și disprețuiește pe ton ecleziastic vanitatea „stilului“ și a „talentului“. „Ce qui constitue l'essence du talent c'est le désir de montrer sa pensée sous un jour avantageux“ (*Souvenirs, III, 1)*. Formula-i vrednică de privit cu băgare de seamă. *Avantageux* – pentru cine sau pentru ce? Pentru gloria scriitorului și pentru distracția sau învățătura ușoară a cititorului – ori în interesul obiectului? Înțelegem îndată că ne găsim aici față cu două metode stilistice, cu două idei despre frumusețea literară esențial deosebite. Prima alternativă, acea care supune expresia unor interese *oarecare* ale scriitorului sau cititorului, este baza vechilor teorii retorice ale sofiștilor, păstrate cu credință și popularizate în școlile europene de toate gradele până astăzi. În sânul acestor învățături stilistice s-au născut și au căpătat maiestate de axiom ideile simpliste de *fond* și *formă*, de subiect și tratare; adică: sertarul cu păpuși și coșul cu costume. Mai ales acolo s-a cultivat dogmatic opoziția între expresia simplă și expresia ornată, cu aplicația ei nelipsită: că ornamentarea se poate învăța din reguli numerotate pe veci, o concluzie în care se trădează originea practic-socială și diletantică a întregului sistem. În anii tinereștilor revolte literare, Renan se înverșunase asupra retoricii. În multe locuri din *Cahiers de jeunesse* cuvintele *rhéteur, grammairien* manifestează aceeași hotărâtă desconsiderație față de ucenicii moderni ai acelei discipline verbale ca și în notele marginale de care am vorbit; iar mai târziu, când cariera lui literară era aproape de capăt, spune (*Souvenirs, IV, 2*) că singurul mijloc de a forma talente este să nu vorbești tinerilor niciodată de stil, ci toată grija și atenția să fie pentru *fondul lucrurilor* – „l'enseignement du fond des choses, et non pas l'enseignement d'une creuse rhétorique“. Dacă la acestea adăugăm un volum întreg de elogii în cinstea erudiției absolut nepătate de vanități literare, care ușor s-ar putea spori cu pagini elocvente pe aceeași temă, împrăștiate în toată opera lui, avem portretul întreg al lui Renan răzvrătit contra celor mai sfinte idealuri ale academismului elegant și ornat după gustul bunelor tradiții... Dar același om compune, la bătrânețe, după atâția ani de carieră în „erudiție", *La Prière sur l'Acropole!* Gebhart o numește eufemistic : „un bel ouvrage d'orfévrerie alexandrine", și am de gând să traduc mai târziu această judecată... Evident, era la mijloc gasconul.

A explica direct și simplu amănuntele unei vieți de om prin generalități atât de puțin precise cum sunt așa-numitele „rase" este o distracție obișnuită, câteodată un mijloc comod și popular de a caracteriza indivizii, de multe ori în paguba exactității, se înțelege. Renan va trebui să dea seamă cu ce drept a pus păcatul vanității literare cu totul în sarcina provinciei aceleia, fără îndoială ilustre în producția verbală superior înflorită. Nouă ne rămâne, oricum, mărturisirea „gasconismului"; ea singură ne interesează. Căutând să-i fixez cât mai de aproape înțelesul, îmi vine în gând o altă mărturisire meridională. La sfârșitul vieții, Tartarin, vindecat de toate ambițiile cu prețul unei incurabile amărăciuni, se mustră cu memorabila vorbă, atât de sudic zurnuitoare, și care aduce viu aminte de *carillon*-ul lui Renan : „Je me suis trop nourri de *regardelle!*". Dacă ne ținem de geografia strictă, Tartarin nu era gascon, dar această mică incongruență se anulează față de întinderea ideală a Tarasconului în definiția cunoscută a lui Daudet.

Gascon ori ba, Renan avea gustul și ambiția literară foarte robuste. Seminaristul, erudit și dușman „literaturii", s-a prefăcut repede într-un perfect literat parizian, așa cum îl cerea timpul. Abia începuse tânărul teolog să facă grații la lume, și Sainte-Beuve, arhipăstorul foiletoanelor, îl consacră după formula știută: „un savant doublé d'un artiste écrivain" – „un jeune savant qui se trouve être à la fois un excelent écrivain" (*Causeries du Lundi,* XIII, 240, IX, 474; articole din martie 1854 și februar 1857). Atât de mulțumit a fost maistrul de junele adept, încât Monsieur Renan a rămas model pentru alți tineri învățați, căror Sainte-Beuve avea să le dea coroana literarismului. Când elvețianul Edmond Schérer își publică la Paris prima colecție de studii religioase, criticul le ia numaidecât și exclusiv drept bucăți literare. Nu se vede clar de ce unor *Mélanges de critique religieuse* li s-ar impune prealabil obligații de – *stil,* cum se zice în uzul zilnic sau hebdomadar. Editorul cărții – un svițeran obscur, de altfel – locuia, ce-i drept, la Paris, și Parisul obligă imediat. Dar numai cu atât prezumția rămâne excesivă, pentru oricine nu-i sau nu se pretinde legat de străvechi ortodoxii ale esteticii pariziene. Însă tocmai pentru ilustrarea acestei religii literare, ideile lui Sainte-Beuve sunt minunate. Delicatețea lui este din capul locului jignită de termenii tehnici ai lui Schérer. Cred că fac o bucurie cititorului actual, spunându-i că *déterminisme* și *libre arbitre* erau, în 1860, „literar" inadmisibile, chiar pentru un critic care, oricât de parizian, avea o cultură și curiozități intelectuale neobișnuite în masa literaților francezi de fabricație pur națională. Dar proscrierea termenilor tehnici fusese decretată în secolul al 17-lea, și Sainte-Beuve, după ce flirtul lui cu poezia modernă rămăsese prea nebăgat în seamă, se pocăia regulat înaintea lui Boileau. Prin urmare, el decreta că un teolog erudit, care publică la 1860 în franțuzește, este răspunzător exclusiv etichetei verbale din vremea lui Ludovic XIV. Nici o clipă nu-i dă prin minte că un profesor de teologie protestantă poate să scrie curat numai pentru cei de seama lui, cu aceeași învățătură și aceleași curiozități intelectuale ca dânsul, că vocabularul lui, prin urmare, n-avea să se supuie lui Vaugelas. Dar nu era, poate, banalitate mai incurabilă, nici mai anostă decât fraza că în limba secolului al 17-lea se poate vorbi de orice, fiindcă: spiritul clasic este spiritul francez pur, și spiritul francez este spiritul uman însuși, în esență! Mustrând așa pe Schérer, Sainte-Beuve aduce exemplu pe Renan: „supposez M. Ernest Renan, avec toute sa science, son élévation et sa finesse, se renfermant dans une langue toute théologique, opérerait-il cette merveille de faire lire à nos legers Français, et dans un journal, des morceaux de si neuve et si forte conception?" *(Causeries du Lundi,* XV, 58). Cred că voi putea face mai departe pe cititor să înțeleagă cum s-a operat minunea.

Așadar tânărul care, în carnetele lui intime și în scrisori, suspina după erudiție neprihănită de vanitățile stilului, era acum pecetluit cu semnul cel mai neîndoielnic al literaturii clasiciste. Ca să pătrundem înțelesul acestei consacrări, trebuie să luăm seama că Sainte-Beuve cuprinde în această specifică admirație și pe Victor Cousin. De acest fruntaș al platitudinii sonore cu sensibilitatea superclasică se plânge iarăși că, la început, luase calea greșită: „M. Cousin avait commencé dans ses premiers *Fragments philosophiques* par adopter le jargon de l'école au point d'en être presque inintelligible: oh! comme il s'en est bien corrigé et que ceux qui lisent aujourd'hui son livre *du Vrai, du Bien et du Beau,* auraient peine à comprendre qu'il ait pu hésiter à se montrer a tous si naturellement éloquent!" (l.c.). Dar când admiră sau condamnă astfel, Sainte-Beuve rămâne cel puțin împăcat în conștiința lui de reconvertit la strictele eleganțe ale clasicismului național; deosebit de aceasta, ignoranța lui filozofică și disprețul pentru filozofie, calități cu care omul se mândrea aproape fără înconjur, justifică destul stima lui pentru discursurile *du Vrai, du Bien et du Beau,* pe atunci încă citibile și citite poate, ori cel puțin admirate de generațiile care le auziseră declamate. Mult mai puțin armonic este Renan când, printre atacurile lui stăruitoare contra elocvenței oficiale, printre manifestările inutil hiperbolice în onoarea erudiției severe în general, și deosebit a celei nemțești, ne servește, cu știuta grație academică, venerație literară pentru Victor Cousin, ori chiar pentru debitanți de elocvență ca Villemain și de Sacy, nu atât de iluștri, dar tot atât de tipici. Pe toți aceștia Renan îi recunoaște maiștri autentici ai stilului drept francez, al cărui farmec unic străinii nu-l pot niciodată simți – „ce style ailé, cet adorable abandon"... Acestor francezi fără cusur le pune în față pe Guizot – „M. Guizot ne s'est hamais soucié de la perfection" *(Questions contemporaines,* 1868, pag. 415) – textul lui se poate traduce fără pierderi în orice limbă străină.

Tânărul filolog cocheta astfel, cu grațioasă egalitate, între adorabila știință nemțească și delicioasa elocvență națională. Se vede că de pe atunci încă făcea exerciții în vederea acelui *chic* special al nehotărârii și inconsecvenței înflorite, care avea să ia ochii și să robească inimile atâtor literați, ori chiar laici simpli în căutare de finețe vizibilă de departe.

*

În aceiași ani când maistrul Sainte-Beuve și neofitul Renan își acordau laudele asupra lui Cousin, Taine singur vine să strice, cu glasul lui nou, cântarea elocvenței perfecte care urma pare că mai sigură ca oricând în aromeala ei antică. Judecata acestui om este, de la început, natural liberă; fostul elev al Școalei normale nu mai simte obligata emoție absolută în fața Marelui Secol. Cu mintea curată de idolatrii naive ori mincinoase, el arată în Cousin pe sorbonistul de pe vremuri, care diluează în discursuri gândiri străine, înțelese Dumnezeu știe cum, pe admiratorul aiurit al limbii oratorice de la 1650, care vorbește și scrie peste tot, cu o candidă manie, un stil perfect anahronistic. Judecata lui Taine despre Cousin era nouă și era competentă. Fără oftări lirice, nici complimente enorme către știința nemților, învățase solid limba și filozofia lor, cunoștea deci cum trebuie depozitele din care lua Cousin pretextele frazeologiei lui neobosite. Tânărul și agerul învățat a putut să vadă astfel și să arate mintea mărginit retorică a profesorului în toată goliciunea ei nevoiașă. Avea douăzeci și patru de ani când începuse a pregăti execuția „filozofilor clasici", printre care Cousin trebuia să aibă locul cel mare; la aceeași vârstă, Renan scria în carnet: „M. Cousin s'enthousiasme de Kant, grandit cette figure. Il fallait un poète comme M. Cousin pour rendre intéressante une philosophie si sèche" (*Cahiers de jeunesse*, pag. 111). O însemnare de pe pagina imediat precedentă dă de bănuit că adoratorul patetic al gândirii germane („O, Allemagne! qui t'implantera en France!" – „Allemagne! Allemagne! Herder, Goethe, Kant. Il faut souffleter cette creuse et pédante Université." – „Goethe est Jupiter; Schiller, Apollon" (*Cahiers de jeunesse*, pag. 97, 311, 277) cunoștea pe Kant doar din oarecare umbre de idei, sărace și nevinovate, ale lui Adolphe Garnier, „le dernier représentant d'une philosophie parcimonieuse, bourgeoise, étriquée, fondée sur le bon sens", zice despre dânsul Gebhart (*Petits mémoires*, pag. 279), care închină acestui profesor, de mult trecut în neființa absolută, o pagină mai mult blândă decât respectuoasă.

S-ar părea că Renan dormea încă dulce în fesele elocvenței școlare, pe când Taine ajunsese, prin naturală dezvoltare, să dezvelească sigur și fără sfială inconsistența senilă a epigonilor clasicismului. Eu cred mai curând că seminaristul emancipat se interesa mediocru de orice filozofie, însă râvnea cu sete la deșărtăciunile gloriei literare. În *Cahiers de jeunesse* (pag. 364) se găsește următorul strigăt care răsună din adânc : „M. Garnier m'invite à me rendre demain chez lui, pour copier sous sa dictée sa notice sur Jouffroy. Quelle joie! Me voilà lancé!"... *Me voilà lancé!* A fost atunci o clipă grea pentru idealul benedictin, pentru cultul rezignat și obscur al erudiției pure. *Me voilà lancé!* fanfara gasconului chema pe ferventul științei grave la nimicurile prestigioase ale literaturii. Între aceste două ispite una ascetică, cealaltă frivolă, cariera de literat

a lui Renan a luat o fizionomie de perpetuu *patelinage*. De aceea nici revoltele lui literare nu poartă semnul clar al autenticității; și germanolatria lui patetică apare tot așa de puțin consistentă în esență cât era de pompoasă și fără măsură în formulele ei. David Strauss, după toate amabilitățile de rigoare, e nevoit să observe că biograful francez al lui Isus nu cunoștea din studiile germane decât ce era tradus în franțuzește; de altfel, se pare că informațiile despre exegeza nemțească, cea atât de mult invocată și slăvită, Renan le lua mai ales din *Revue de théologie et de philosophie chrétiennes*, redactată de Schérer și Colani, pe atunci (1850–60) profesori de teologie la Strassbourg (vezi Virgile Rossel, *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*, Paris, 1897, pag. 200). Pe când utiliza referatele folositoare ale celor doi învățați protestanți, care citeau în adevăr nemțește, dulcele retor era complet celebru și avea la activul său peste douăzeci de ani de adorație patentă pentru cultura nemțească.

Pare că în acest suflet de cleric scăpat în lume, *știința* și *stilul* au rămas dezbinate în principiu: „Un bon écrivain est obligé de ne dire à peu près que la moitié de ce qu'il pense" (într-un articol despre Victor Cousin, din 1858). Această stranie proclamație de scopism literar, împreună cu părerile lui despre stilul „francez", citate mai sus, puse în fața atacurilor contra retoricii, arată destul de clar încurcătura caracteristică retorului, care înțelege *stilul* numai ca suliman și înzorzonare suplimentară. Iar în inima seminaristului se năștea acest conflict creștin: știința este fondul, lucrul grav și serios, ea-i virtutea aspră; stilul însă, o slăbiciune, o nenorocire greu de evitat, un păcat. Educația clasicistă și bisericească exagerase probabil această opoziție: austeritatea științei era, în gândul lui, sporită prin măiestria învățăturilor teologice; iar stilul, definit clasicește ca ornament, amenința cu autoritatea lui specifică, străină cu totul de acea a științelor moderne, laice ori sacre. Desigur, acest caz de conștiință n-a fost tragic; o simplă perplexitate teoretică. Este instructiv să-ți amintești că și lui Bossuet i se întâmplă, la ocazii diverse, să judece aspru, în numele simplicității creștinești, podoabele deșarte ale vorbirii: în faptă, amândoi clericii parizieni, la două sute de ani depărtare, s-au purtat la fel: au făcut stil – și încă cum!

Renan prepară stil și-l aplică, dinafară oarecum, pe idei și pe fapte. Aplicația se vede; vorbirea lui este exemplu de stil ornat. Metoda lui de a friza, coafa și agăța panglicuțe se vede bine atunci când lucrează asupra unui text dat. În *Istoria bisericească* a lui Eusebius (V, 1) se citează întreagă o scrisoare a creștinilor din Lyon către frații din Frigia, despre chinurile și moartea câtorva credincioși din capitala Galiilor. Această dare de seamă, în spirit desigur apologetic, este totuși simplu și sobru scrisă, un fond cu deosebire ispititor pentru retorul modern. Povestirea veche, cu tonul ei de proces-verbal, te duce la fața locului și te înfiorează; Renan intervine, amplifică, fardează – adorabil, sublim: „Quelle gloire d'affirmer devant tout un peuple son dire et sa foi!... A tout ce qu-on lui demandait, il répondait en latin: *Christianus sum.* C'étaient là son nom, sa patrie, sa race, son tout...Quelle meilleure manière de réhabiliter et d'affranchir l'esclave que de le montrer capable des mêmes vertus et des mêmes sacrifices que l'homme libre! Comment traiter avec dédain ces femmes que l'on avait vues dans l'amphithéâtre plus sublimes encore que leurs maîtresses?... Se pénétrant de son rôle, elle appelait les tortures et brûlait de souffrir... Blandine fut prodigieuse d'énergie et d'audace. Elle fatigua les brigades de bourreaux qui... La bienheureuse, comme un généreux athlète, reprenait de nouvelle force dans l'acte de confesser le Christ.. C'était le moment le plus émouvant de la journée... La fermeté des deux martyrs était admirable... Blandine ne cessait de prier, les yeux élevés au ciel... Blandine fut sublime... D'elle-même, elle alla se placer au bout de l'arène, pour ne perdre aucune des parures que chaque supplice devait graver sur sa chair"... (în volumul *Marc-Aurèle*). Exemplul merită să devie clasic: impresia este distrusă fără rest. Este ciudat: asemenea tipice amplificări și coloraturi, de o patentă nulitate ca gândire și imagine, care alternativ moleșesc și exasperează, cred, orice atenție normal viguroasă, sunt echivalente literare exact corespunzătoare unei *Prière d'une Vierge* sau parafrazelor de bravură à la Thalberg, din pianistica de salon de pe vremuri; de ce în literatură *La Prière d'une Vierge* este încă atât de valabilă? Valabilă chiar pentru oameni care în muzică sau în alte arte sunt, sau par, luminați.

*

Toată viața internă a scriitorului acestuia pare c-a fost ținută în registru dublu; era dintre acei care, hotărât, nu scapă de cabotinismul ecleziastic. De aceea, afectația se vede c-a fost, un moment, pentru dânsul o problemă iritantă.

„*L'homme veut* à *toute force être ce que l'on croit qu'il est* (subliniat în text). Que de fois j'ai éprouvé cela! Un poids terrible me portait a être ce que je croyais que l'on pensait de moi, quand même je croyais que ce n'était pas moi"... „Je souffre horriblement aussitôt que je peux trouver en moi quelque chose d'affecté, un ton pris, surtout visant au beau et au sublime. Oh! alors tout me devient suspect"... „Il est remarquable que je redoute l'affectation pour le beau, mais jamais pour le bon". Concluzia practică din aceste grozave suferințe: „il faut décidément que je prenne sur ce point mon parti et que bon gré mal gré je marche au beau. Qu'importe que j'ai été affecté une minute? Et au fait, quel mal y a-t-il à cela au sens que je l'entends? Cette affectation n'est autre que la volonté réfléchie de viser à quelque chose de grand" (*Cahiers de jeunesse*, pag. 247, 334, 5). Fără îndoială, definiția-i nobilă; dar nu modifică deloc natura mecanismului moral pe care caut să-l fixez aici: elementul hotărâtor îl arată vorbele de mai sus: „quand même je croyais que ce n'était pas moi"... La bătrânețe, Renan și face, din acest punct de vedere, bilanțul următor: „un certain manque apparent de franchise dans le commerce ordinaire de la vie m'est pardonné par mes amis, qui mettent cela sur le compte de mon éducation cléricale. Je l'avoue, dans la première partie de ma vie je mentais assez souvent... par bonté, par dédain, par la fausse idée qui me porte toujours à présenter les choses à chacun comme il peut les comprendre... Depuis 1851, je ne crois pas avoir fait un seul mensonge" *(Souvenirs*, VI, 4). Soră-sa izbutise, zice, să-l dezvețe de a spune fiecăruia lucrurile nu cum le gândește, ci „cum celălalt le poate pricepe"; „elle me montra fortement les inconvénients de cette manière d'agir, et j'y renonçai". Dar nu știu cum să împac acest j'y *renonçai* categoric cu următoarea spovedanie generală: „sauf le petit nombre de personnes avec lesquelles je me reconnais une fraternité intellectuelle, je dis à chacun ce que je suppose devoir lui faire plaisir" (*ibid.*, III, 1). Renunțase probabil fără succes; desigur însă, mărturia vinovatului confirmă cât trebuie ghidușia veninoasă a lui Léon Daudet: „Renan secouait débonnairement, de droite à gauche, sa trogne malicieuse et couvrait de compliments effrayants le moindre abruti... On n'entendait que ceci: «Comme vous avez raison! Combien cette réflexion est juste!» Il se fichait avec délices de tout ce monde qu'il méprisait mais où il trouvait, avec l'encens, le boire et le couvert" *(Devant la douleur*, 1915, pag. 139–142). Această politețe, hipertrofică până la comic, inspira pe Renan și în fabricarea stilului.

Scrisul lui se gătește anume de dragul publicului – „si le public avait la tête assez forte, il se contenterait de la vérité; ce qu'il aime, ce sont presque toujours des imperfections" (*Souvenirs*, VI, 4). Acest *stil*, făcut prin urmare pentru capetele slabe, era clasicist; era doar stilul unui admirator al lui Villemain, al lui Cousin și, cu toate protestările puse la cale pe urmă, stilul elevului lui Dupanloup și al seminarului Saint-Sulpice, unde se zicea curent *Monsieur Fénelon, Monsieur Bossuet*. În definitiv, Renan credea în valoarea exclusivă a clasicismului pentru vorbirea frumoasă, așa cum cerea oficialitatea și publicul obișnuit, în care și pentru care trăia. „Je compris assez vite qu'il n'y a qu'une seule forme pour exprimer, ce qu'on pense et ce qu'on sent, que le romantisme de la forme est une erreur" (*Souvenirs*, II, 3. Cf. *Prière sur l'Acropole*: „J'ai écrit selon quelques-unes des règles que tu aimes, ô, Théonoé, la vie du jeune dieu"...). Dar declară îndată că această formă unică stă în contrazicere cu sensibilitatea lui: „tout me prédestinait au romantisme de l'âme et de l'imagination". Încă o mărturisire dar că stilul era adoptat cu bună știință, și nu creat din impuls propriu. Convingerea că stilul este pentru public l-a făcut ca, din zestrea clasică, să culeagă cu deosebit interes pomada și parfumul oratoric. Este instructiv să observi cum Taine, omul dinadins făcut ca să contrasteze cu Renan, n-a extras din același trecut național decât procedări de claritate pedagogică; a păstrat astfel rodul eminent și cel mai durabil poate al metodei clasice franceze. De altfel, vorbirea lui se naște din impuls propriu, este actuală, adesea rezultată din viziune artistică. Renan își *face*, din contră, scrisul cu intenție să-și costumeze știința, cu duplicitate retorică – vorba lui este un țesut de eleganțe de mult expirate. Repetiții și gradații, apostrofe, întrebări, exclamații, locuri comune sentențioase, portrete morale lucrate în mozaic de epitete grave sau grațioase, perifraze eufemistice (de exemplu, răpciugii Renan nu-i zice *morve*, ci: *la plus terrible maladie du cheval!)* – toate aceste frumuseți reglementare, scumpe marelui secol, sunt presărate în text, cu neobosită îngrijire, de acest adept șiret al grațiilor literare de pe vremuri, pare că dinadins ca să provoace atenția celor care le pândesc cu admirație, ca și a celor care fug de dânsele. În interesul acestor categorii dușmane de cititori dau aici o culegere pe care o cred substanțială.

„...C'est l'agacement, c'est l'irritation, c'est l'enfer... Ah! barbares (așa strigă totdeauna damele pasionate în tragediile lui Racine), oubliez-vous que nous avons eu Voltaire, et que nous pourrions encore vous jeter à la face le père Nicodème, Abraham Chaumeix, Sabathier et Nonotte?... Mais pourquoi donc employer contre nous une arme que vous nous avez reprochée?“

„... Les choses sont sérieuses. Qui n'a senti en face d'une fleur qui s'épanouit, d'un ruisseau qui murmure, d'un oiseau qui veille sur sa couvée, d'un rocher au milieu de la mer, que cela est sincère et vrai? Qui n'a senti, à certains moments de calme, que les doutes qu'on élève sur la moralité humaine?... Par quoi le prendrait-on, puisque le scepticisme rit le premier de toutes choses? Mais comment un croyant qui se moque d'un autre croyant ne voit-il pas?... On a détruit le charme, il n'y a plus de retour possible. De là une affreuse, une horrible (ce gradație perfectă!) situation. Oh! cela est intolérable! Que faire? Lâcher les brutes sur les hommes? Oh! non, non; car il faut sauver l'humanité et la civilisation a tout prix. Garder sévèrement les brutes et les assomer quand elles se ruent? Cela est horrible à dire. Non! il faut en faire des hommes, il faut leur donner part aux délices de l'idéal, il faut les *élever*, les ennoblir, les rendre dignes de la liberté...

Quoi! vous trouvez mauvais qu'ils désirent ce dont vous jouissez? Voudriez-vous prêcher au peuple la claustration monacale? Si cette vie est bonne, pourqui?... Si elle est mauvaise, pourquoi? Quoi! un homme qui résigne toute sa vie!... Eh, grand Dieu! qu'importe, je vous prie? Qu'importe, à la fin de cette courte vie?... Héros de la vie désintéressée, saints, apôtres, moines, solitaires, cénobites, ascètes, poètes et philosophes sublimes qui aimâtes...; sages, qui...; et toi surtout, divin Spinoza!... Mais que je retrouve bien dans vos plus sublimes folies les besoins et les instincts suprasensibles de l'humanité!...“

Toată această emoție pomădată și regulat ondulată agrementează o apologie pentru drepturile erudiției severe – *l'Avenir de la science*. Ca să îmbogătesc impresia, transcriu perfectul final de melodramă pentru moartea lui Marcu Aureliu: „horrible déception pour les gens de bien! Tant de vertu, tant d'amour n'aboutissant qu'à mettre le monde entre les mains d'un équarrisseur de bêtes, d'un gladiateur! Après cette belle apparition d'une monde ilyséen sur la terre, retomber dans l'enfer des césars, qu'on croyat fermé pour toujours!... Adieu, vertu; adieu, raison. Puisque Marc-Aurèle n'a pu sauver le monde, qui le sauvera? Maintenant, vivent les fous! Vive l'absurde! vivent le Syrien et ses dieux équivoques!“... Cum lesne se vede, nu dau decât exemple de broderie; țesutul obișnuit al elocvenței clasiciste, așa-numitele „développements“, adică diluări sistematice ale gândirii după anume reguli, îl las pe seama cititorului bine informat; altfel ar trebui să copiez, probabil, mai mult de jumătatea paginilor iscălite de Renan. Numai pentru tehnica portretelor, combinate exact după canoanele secolului al 17-lea, din formule generale și maxime morale, frumuseți mobile ca insigniile de cotilion, vreau să dau probe, pentru a împlini pe cât se poate fizionomia obișnuită a stilului acestuia de continuă deghizare în forme din alte vremuri.

„C'est la gloire des souverains que deux modèles de vertu irréprochable se trouvent dans leur rang. Le trône aide parfois à la vertu. Le souverain, serviteur de tous, ne peut laisser son originalité propre s'épanouir librement – le souverain vraiment digne de ce nom observe l'humanité de haut et d'une manière très complète. La froideur de l'artiste ne peut appartenir au souverain. La condition de l'art c'est la liberté; or le souverain, assujetti qu'il est aux préjugés de la société moyenne, est le moins libre des hommes. Il n'a pas droit sur ses opinions; à peine a-t-il droit sur ses goûts“... (exemplu mare de adevărat *développement* clasic: variația unui loc comun prin alte locuri comune, variație mascată aici printr-o falșă concizie – căci simpla înșirare de fraze scurte nu-i concizie). „L'esprit va bien rarement sans quelque malignité“. „Ce qui lui manqua, ce fut, à sa naissance, le baiser d'une fée“ (și nițică poezie, prin urmare!). „Cette façon de s'aveugler volontairement est le défaut des coeurs d'élite“. „La valeur morale de l'homme est en proportion de sa faculté d'admirer“ (maxime psihologice predestinate pentru *Morceaux choisis*).

Ultimul aforism Renan îl auzise, ca școlar, de la Dupanloup (*Souvenirs*, III, 3), și l-a păstrat cu grijă patreuzeci de ani, pentru ca să-l aplice într-un portret moral; să conservi astfel de stil oratoric o viață întreagă – ce minunate efecte putea să aibă corsetul clasic bine strâns și răbdat cu zel de preot literarizant! Tot astfel omul acesta, care vrea să se arate pătruns de spirit istoric și modernă înțelepciune relativistă, utilizează liniștit cel mai comun patos și se indignează academic contra cezarilor („la saturnale de crimes la plus effrénée dont le monde se souvienne – Rome, école d'immoralité et de cruauté – les plus choquantes ignominies – tous les vices s'affichaient avec une cynisme révoltant, les spectales avaient introduit une affreuse corruption“); și repetă despre vechii greci copilării școlare și scandalos falșe, de pildă că viața elină – („qui avait été charmante un jour“ șapte veacuri de viață a unor grupe omenești cu însemnate deosebiri între dânsele, și supuse la deosebite influențe străine, rezumate așa după vechi tipic retoric, într-o simplă idilă!) – viața elină a decăzut „faute d'honnêteté et de bonté“, sau că „le sentiment profond de la destinée humaine manqua toujours aux grecs qui, en vrais enfants fu'ils étaient, prenaient la vie d'une façon si gaie, que jamais ils ne songèrent à maudire les dieux“... Cititorul să comenteze cum va ști vechea și adorabila formulă; poate că următoarele ingrediente de decor clasic îi vor fi de oarecare ajutor: „mer d'azur, air limpide, ciel serein, rochers, revêtus d'un léger duvet de verdure, bleu vif de la mer – quelque chose d'admirable – les flots dansent une ronde éternelle autour de l'horizon, monde féerique d'un cycle de dieux marins et d'Océanides, menant une vie brillante d'amour, de jeunesse et de mélancolie, en des grottes d'un vert glauque, sur des rivages tour à tour gracieux et terribles, lumineux et sombres. Calypso et les Sirènes, les Tritons et les Néréides, charmes dangereux de la mer, caresses à la fois voluptueuses et sinistres, *Daphnis et Chloé*, Théocrite, Moschus, *Héro et Léandre*“... Aceasta-i insula Patmos, sau orice altă insulă din Arhipelag, zisă elocvent, putem spune chiar: cantabil.

Atât de tare este scrobită vorbirea acestui om cu retorica școlilor, gândirea lui atât de continuu supusă deghizării clasiciste, încât nici pe bătrâna d-nă Renan, mama, nu o iartă să povestească o întâmplare din orășelul ei fără marafeturi în gustul acesta: „Elle (este vorba de fata unui nobil scăpătat, aproape tâmpită de sărăcie și singurătate) ne lui demandait pas un regard (era îndrăgostită de un preot): une pensée eût suffi. Qu'il admît seulement son existence, elle eût été heureuse... Le vicaire était la seule personne de son rang, qu'elle vît, s'il est permis de parler de la sorte... Tu sais (M-me Renan povestește fiului ei) le charme infinit de... nos bons ecllésiastiques bretons... Le coeur et les sens se transformaient en lui en quelque chose de supérieur... Mariez le prêtre, et vous détruisez un des éléments les plus nécesaires (acum M-me Renan apostrofează, evident, un public mare)... Sa passion était un feu silencieux, intime, dévorant (superbă gradație, *secundum artem!*)... Lui, beau, jeune, toujours occupé de fonctions majestueuses, officiant avec dignité au milieu d'un peuple incliné, ministre, juge et directeur de sa propre âme! C'en etait trop (în adevăr)... Comme un violent cours d'eau qui, rencontrant un obstacle infranchissable, la pauvre fille"... Și nu-s destul așa cum sunt aceste enorme mofturi oratorice; mai trebuia, pentru culminație, și un discurs al nenorocitei către ea însăși, pus tot în sarcina d-nei Renan: „Quoi! se disait-elle, je ne pourrai arrêter un moment son regard? il ne m'accordera pas que j'existe? je ne serai rien quoi que je fasse?... Son amour, ce serait trop désirer, mais son attention, son regard?... Étre mère par lui, oh! ce serait un sacrilège; mais être à lui, être Marthe... oh! ce serait le paradis!" Desigur, este o faptă rea să pocești astfel, cu zorzoane de carnaval literar, figura venerabilă a unei femei pe care ne-o închipuim foarte cumpătată și sănătoasă la minte și la vorbă. Mare pedeapsă pot fi părinților copiii stricați de literatură!

*

Față de oamenii cu care stă de vorbă, față de publicul care are să-l citească, Renan păstrează același regim de strâmbături amabile: pe cei din salon îi abrutizează cu enorme complimente siropoase, iar publicului cititor îi servește istorie religioasă sau literatură diversă, dreasă cu toate ingredientele unei vechi cofetării stilistice.

Un produs de prefăcătorie literară cu deosebire instructiv sunt dialogurile și dramele filozofice. Dialogul este ispita veșnică a eruditilor și filozofilor literarizanți; pentru acești amatori de gloriolă artistică, dialogul pare să fie treapta cea mai accesibilă a plasticii literare. În realitate, printre formele diverse ale fanteziei, tipul dramatic se arată a fi unul din cele mai exclusive și mai rare; creațiile lui specifice realizează un maximum de obiectivizare estetică. Acest tip este aproape o curiozitate psihologică, deoarece pornirea imediată și universal-umană este monologul perpetuu. De acolo vine, cred, inconștiența cu care mulțimea talentelor slab diferențiate fabrică, în cadre diverse, atât dialog deplorabil. Pentru învățați îndeosebi, răul a pornit de la Platon.

Dar Platon era, desigur, poet; scrisese drame și ditirambi înainte de a se gândi la știință. *Moartea lui Socrate*, capricios împărțită în două dialoguri, este o nuvelă strălucitoare de vigoare dramatică. Totuși, succesul dialogului ca expresie de gândire filozofică este, chiar în cazul acestui maistru, cel puțin discutabil. Unul dintre cei mai moderni oameni printre filologii clasici de astăzi, Wilamowitz-Moellendorff, cu toată admirația lui pentru artistul Platon („die volkommenste Prosadichtung heute noch, also wohl bis zum jüngsten Tag[3]!" – vede bine rezistența din ce în ce mai neînvinsă a gândirii abstracte contra formei dialogului. Aproape fără să vrea, acest admirator arată nereușita esențială chiar pentru acest poet filozof, cu excepționale, poate chiar unice aptitudini. Iar cine judecă deplin liber de cultul mii de ani impus prin rutina pedagogică vede că textul „dialogurilor", într-o mare proporție, nu-i decât monologul lui Socrat, întrerupt din loc în loc prin câteva silabe afirmative ori negative. Nulitatea acestor exasperante pseudoreplici este patentă. Mai ales pentru expunere de doctrină, această procedare catehismatică formează o diversiune de tot copilăroasă, care plictisește absurd atenția.

Renan pretinde că forma dialogului este, astăzi (!?), cea mai potrivită pentru expunerea „ideilor filozofice" – „qui ne sauraient être l'objet de démonstrations". Dar dintr-un discurs tăiat în bucăți, despărțite prin nume proprii, nu se fac dialoguri. Cititorul treaz nu se poate înșela cu astfel de ieftină învârteală; atenția lui trece peste nume, fiindcă ele, și bucățile de care-s lipite, n-au viață proprie, ci sunt numai o dispoziție grafică fără justificare internă. Motivarea lui Renan nu-i decât un pretext cochet; ambiția profesorului om-de-lume să ne dea, pe lângă știință „severă", mici suplimente de poezie, este motivul adevărat al falșelor dialoguri. Trebuie să fie mai întâi fantezia natural plină și obsedată de figuri vii pentru ca să poată naște dialog autentic. Argumente în favoarea și cele în contra unei teze abstracte, oricât de clar așezate, nu se schimbă în persoane numai dacă scrii nume proprii sonore în capul paragrafelor.

Dintre fardurile cu care Renan își drege neobosit scrisul, nuanțele lirice sunt cu specială grijă aplicate în *Rugăciunea pe Akropolis*. Un psalm clasicist de o eleganță ireproșabilă. Exclamații continue – frizate, pomădate, aduse frumos, după regulile bune. Oh! ah! oh! ah! O! Nu se poate entuziasm mai bine tăiat pe talie; șade turnat. Epitete sonore, dar și istoric exacte; unul chiar cu arătare precisă a numărului inscripției unde se găsește. Un „abandon" delicios, o combinație de solemn cu familiar încântătoare. Arheologie poetică superioară, consacrată în discursuri de recepție – „le parfait laïus", cum se zice în limba studențească. Zaharica didactică-mondenă; minune de elocvență îngerească, vreau să zic: fără sex, clerico-feminină... Și cu ce adorabilă „nonchalance" este prezentat buchetul: „un vieux papier que je retrouve (ce întâmplare – nu?) contient ceci!"... Vă rog!

*

Deși s-a făcut literat și jurnalist parizian, Edmond Schérer a rămas ceea ce fusese: un teolog protestant inteligent, cuminte, serios. De aceea perplexitatea lui față de cochetăriile comedianului ecleziastic este adeseori amuzantă, totdeauna instructivă. Schérer se întreabă, de pildă, cu nesfârșită mirare: de unde știe Renan atâtea despre sfântul Pavel? „Je ne sais où il a vu saint Paul: ce qui est certain c'est qu'il l'a vu. Il le faut bien, puisqu'il l'appelle un laid petit juif. Que dis-je? il le décrit des pieds à la tête; il était de courte taille, épais, voûté, épaules fortes qui portaient bizarrement une tête petite et chauve; face blême envahie par une barbe épaisse, nez aquilin, yeux perçants, sourcils noirs se rejoignant sur le front“ *(Etudes sur la littérature contemporaine*, IV, 191). Asupra sfântului Luca imaginația lui Renan operează și mai energic. Pavel zice în una din scrisori: „Luca, medicul, care mi-e foarte drag“. Este vorba de acela căruia tradiția îi atribuie a treia evanghelie. Și asta-i tot ce se știe despre dânsul! Dar Renan are informații speciale: „Luc avait recu une éducation juive et hellénique assez soignée – esprit doux, conciliant, âme tendre, sympathique, caractère modeste et porté à s'effacer... Luc est à la lettre fasciné par l'ascendant de Paul“. Afară de aceasta: Luca stima mult pe ofițerii romani, probabil studiase armata romană în Macedonia, avea considerație deosebită și pentru funcționarii civili; în sfârșit, el a compus „ces délicieux cantiques de la naissance, de l'enfance de Jésus, ces hymnes des anges, de Marie... où éclatent en sons si clairs et si joyeux le bonheur de la nouvelle alliance“. Schérer se întreabă: „ne dirait-on pas que M. Renan a connu personnellement saint Luc, ou qu'il a puisé des mémoires inédits?“ (l.c.). În aceste curioase exemple se vede cum un istoric de la 1850, îndrăgostit ostentativ de metodele erudiției moderne, ajunge, totuși, în formă și în procedare, să semene cu un abbé Velly din secolul al 18-lea, care scria în istoria Franței frumuseți ca acestea: „Childéric fut un prince à grandes aventures... C'était l'homme le mieux fait de son royaume; il avait de l'esprit du courage; mais né avec un coeur tendre, il s'abandonnait trop à l'amour: ce fut la cause de sa perte. Les seigneurs français, aussi sensibles à l'outrage que leurs femmes, l'avaient été aux charmes de ce prince“... Asta se chema pe atunci: „rendre fort agréable le chaos de nos premières dynasties“. Augustin Thierry, dând seamă despre acești istorici distractivi de pe vremea lui Ludovic XV, zice naiv: „j'ai peine à me défendre d'une sorte de colère“. Și tocmai Renan spune despre Thierry: „il fut pour moi un vrai père spirituel“ (*Souvenirs*, VI, 5): tatăl spiritual luptase din toate puterile ca să pună capăt istoriei anahronistice; fiul, de dragul eleganțelor distractive, colorează și costumează izvoarele cu cea mai drăgălașă fantezie. În acest spirit sunt și comparațiile lui cunoscute, evident căutate, ca să amuze cu orice preț: profetul Hosea, un predicator al ligii sau un pamfletar puritan din vremea lui Cromwell; profetul Amos a scris primul articol de jurnalism intransigent în anul 800; Isaia este tocmai Emile de Girardin, sau chiar Armand Carrel; în sfârșit, profeții toți străbat Palestina „*en monôme*“ (sic!).

Față de această erudiție amuzantă, Schérer amintește „procedările ușuratice“, „lipsa de precizie“, „metoda învechită“, evidente încă din primul volum al *Originilor creștinismului.* Pentru Renan, în general, toate izvoarele au un fond de adevăr – principiu inventat anume pentru a justifica povestirile ornate, în contra adevărului elementar. „Abandonne-t-il un fait ou un récit, il veut qu'il y reste un fond de vérité... Les prodiges qui signalèrent la descente du Saint-Esprit sur les apôtres s'expliquent par un orage. Si Saint-Jean n'a pas été plongé dans de l'huile bouillante, il a peut-être été plongé dans de l'huile que ne bouillait pas. Ces ménagements de M. Renan pour la tradition me font toujours penser malgré moi a une célèbre trouvaille de l'école rationaliste: Jonas et son séjour dans l'estomac d'un cétacé se réduisaient à l'abandon du prophète dans une île dont l'auberge était à l'enseigne de la baleine... Renan ne peut se persuader, ce qui est pourtant l'une des principales conquêtes de la critique moderne, que les légendes se forment, que les prodiges s'inventent et que les apocryphes se fabriquent de toutes pièces“. Iar concluzia lui Schérer este memorabilă pentru înțelegerea eruditului și artistului teolog: „Un trait bien caractéristique de la manière historique de Renan est sa répugnance à ignorer et à avouer qu'il ignore. On le tient pour un sceptique: je ne connais pas, quant à moi, d'intelligence plus réfractaire au doute“ *(Etudes*, VIII, 111–114). Cu acest ultim caracter, fizionomia diletantului cu orice preț este completă. Judecata lui Schérer e adâncă; dar privind lucrurile mai altfel, el era, poate, un naiv, și la toate acestea istețul literat ar fi putut răspunde cu veselie gasconă: „Au fait, messieurs, toutes mes histoires ne vous font-elles pas une belle galéjade?“ Așa, înțelegem. Să generalizăm numai puțin vorba lui Léon Daudet: „Il se fichait avec délices de tout ce monde“ – și nu ar mai fi nimic de zis.

Renan scrie totuși: „J'ai passé un an à éteindre le style de la *Vie de Jésus*, pensant qu'un tel sujet ne pouvait être traité que de la manière la plus sobre et la plus simple“ *(Souvenirs*, VI, 4). În adevăr, jocul fusese cam tare, și critica răspunsese în ton: „histoire des trois mousquetaires de l'Eglise – bonbons qui sentent l'infini – un Christ retouché par un pinceau où se mêle étrangement le bleu mélancolique de la poésie moderne, le rose de l'idylle du dix-huitième siècle et je ne sais quel grisâtre philosophie morale empruntée, dirait-on, à La Rochefoucauld – M. Renan, un Luther Némorin!“... Dar Renan avea, se pare, o idee foarte particulară despre sobrietate; și dacă a muncit atâta ca să „stingă“, cum zice, stilul *Vieții lui Isus*, exemplele pe care le-am dat din volumele următoare ale operei arată, mi se pare, că incendiul stilistic izbucnise din nou; cel puțin tabloul insulei Patmos este un pojar formidabil. Să nu ne grăbim însă: omul acesta se bucura de o rară luciditate. „La note moyenne de la prose académique du XII-e siècle est au ton de Sénèque. Le bon effet que produisent, traduites en français, les oeuvres de cet habile rhéteur et même les déclamations tragiques qu'on met sous son nom m'ont toujours paru quelque chose d'alarmant. Sénèque, prenons-y garde, est notre modèle; quand nous ne sommes qu'à son diapason, nous passons pour sobre“ (*Nouvelles études d'histoire religieuse*, 1884). Atunci? Atunci constatăm numai că avem înainte o problemă intimă națională a vieții literare franceze, prea complicată ca să aibă loc mai mult în această notă. Cred însă că unele observații ale mele ar putea fi de folos cui ar vrea să se gândească la acea capitală întrebare de istorie literară și de psihologie etnică și socială.

În cazul lui Renan, năravul și școala au fost, se vede, mai tari decât impulsul critic care se arată, mai sus, în judecata despre Seneca și stilul francez. Grația și eleganțele irezistibile ale umanistului salonier Dupanloup au luminat pentru totdeauna cu retorice raze sufletul sugestibil al bretonului parizianizat. „Je ne voyais (după ce trecuse de sub direcția «strălucită» a lui Dupanloup) l'antiquité que par *Télémaque et Aristonoüs.* Je m'en réjouis. C'est la que j'ai appris l'art de peindre la nature par des traits moraux“ (*Souvenirs*, IV, 2). Adevărat! Între Monsieur Fénelon și Monsieur Dupanloup, având înaintea ochilor frumusețile dichisite ale *Odiseii* în danteluțe, portretul literar al lui Renan este desăvârșit ca logică și expresie.

Negreșit, orice artă este și artificiu. Dar nu-i decât artificiu dacă între procedările de expresie și temperamentul propriu-zis, animalic, al individului nu-i comunicare intensă și continuă. Renan era tip de inteligență cumpănită; placid, prudent până la șiretenie, potrivindu-și, cum singur spune, manifestările după sufletul publicului, oricare ar fi. Acest om își dă, cu sistemă, febră lirică și erupții oratorice, procedând astfel la confecționarea unei voluminoase travestiri stilistice. Cine îl asculta pentru întâia oară vorbind la curs era surprins: firea și vorba omului acestuia contrastau prea violent cu stilul lui scris. O virtuozitate curioasă – preoțească poate... Dacă nu ești sugestibil pentru astfel de lirism à *froid* (și numai pentru acești nesugestibili am scris *Nota* aceasta) îi zâmbești fără multă supărare; iar acolo unde trece măsura, îți aduci aminte de instantaneul aprigului Lèon Daudet – ori te gândești, chiar, la cuvântul profund onest al lui Cambronne.

DESPRE STILUL PERFECT

Am greșit. Deunăzi, vorbind de stilul lui Renan, am spus, după mărturia lui Émile Gebhart, că *La Prière sur l'Acropole*, giuvaerul etern inevitabil în toate panegiricele închinate maistrului delicios, a fost scrisă în biblioteca Școalei franceze sau la Hôtel d'Angleterre în Atena. Târziu după Gebhart, Albert Thibaudet venise cu ideea că *Rugăciunea* a fost, probabil, scrisă în insula Ischia. Nici așa nu-i. Acum de curând, d. Jean Pommier, profesor, a publicat în *Revue de Paris*, un studiu despre originile bucății, și acolo ne informează că ea a fost scrisă, câteva luni mai târziu, acasă, la Paris. Și d. Pommier, care face lucrurile serios, a cercetat carnete inedite de călătorie ale lui Renan, și a găsit că în *La Prière*... sunt utilizate note dintr-o plimbare în Norvegia.

Renaniștii au strigat că-i profanare și-i ridicul să cercetezi izvoarele (!) unui scriitor așa de mare. D. Souday, mai ales, s-a iritat peste măsură și a vorbit, foarte veninos, despre *Le Pommier sur l'Acropole*... și bietul profesor Pommier crezuse că a luat toate măsurile de cuvenit respect către idolul de care se apropia, scriind cu sfială mare: „Arrêtons ici cette analyse impie“. Ce naiv! Nu s-a gândit că nu era vorba să se *oprească*; sacrilegiul era că *a început* o asemenea cercetare... Dar adoratorii nu înțeleg; de aceea doar sunt adoratori.

Ce însemnează, în cazul de față, asemenea cercetare asupra metodei de lucru a unui literat? Renan zice: „les heures que je passais sur la colline sacrée étaient des heures de prière“. Aceasta, evident, ca să ne prepare pentru lirismul care urmează îndată – cinci pagini de apostrofări și invocații neobosite, impecabil elegante.

După drepturile elementare ale interpretării literare, îmi era permis – vreau să zic: eram obligat! – să pun alături de informația din *Souvenirs de jeunesse* (pe care Renan singur le taxează de *vérité et poésie*, și adaugă: „bien des choses y ont été mises, afin qu'on sourie“) observațiile unui învățat serios și cinstit ca Gebhart, care tocmai în acele „ceasuri“ era acolo cu dânsul.

Și?

Și, prin urmare, Renan care însuși semnalase repetat că genurile literare își au vremea lor, sunt născute din necesități istorice și rămân supuse acestora, că încercarea de a reînvia genuri moarte este o greșală copilăroasă, o idee învechită de retor, Renan compune acasă, în biurou, cu note luate în biblioteci filologice și în călătorii prin

Grecia și Norvegia, un fel de psalm – el, profesorul de gramatică comparată și critică biblică din secolul XIX, flegmaticul blajin și ironic – un imn, parc-ar fi un preot ori un adept delirant de acum mii de ani. Și rezultatul este un anahronism literar: amestec pestriț și comic de exclamații tipicare, de ornamente erudite colecționate din manuale savante și de note critice judicioase și interesante! Aceste materiale, atât de eterogene, puse atât de fără jenă la un loc, dau impresia unei glume la un banchet de profesori. Pentru febrilii renaniști români va fi binefăcătoare, poate, o apreciere *franceză*, pe care, fără îndoială, o vor citi cel puțin cu respectuoasă atenție datorită absolut spiritului latin: „on exhumera la sempiternelle *Prière sur l'Acropole*... Entre nous, cette pièce sent un peu la parodie“ (Jean-Jacques Brousson, în *Les Nouvelles littéraires* din 24 februarie 1923).

Pentru stil, o asemenea întreprindere trece cu totul peste marginile virtuozității acceptabile – este curat joc acrobatic.

Despre scrisul lui Renan a zis odată Jules Lemaître: „on ne voit pas comment c'est fait“. Pentru infinit citata *Rugăciune*, cum vedem acum, fraza lui Lemaître este cel puțin exagerată... se *vede* prea bine... „comment c'est fait!“... Dar sonoritatea frazei? A cercetat cineva riguros ritmele prozei lui Renan ca să vadă dacă, prin varietatea ori noutatea lor, pot să stea alături, ori mai sus chiar – nu?! – decât ale lui Chateaubriand, ale lui Ballanche, ale lui Maurice de Guérin? sau – fiindcă mulțimea cititorilor de azi îi frecventează rar ori deloc pe aceștia – decât ritmele lui Flaubert și France, ale lui Huysmans, ale lui Lemaître el însuși? Până la o asemenea cercetare, de ce atâta vorbă de muzicalitatea lui Renan? Fraza lui Lemaître a fost, probabil, o grațiozitate curentă – cine știe ce compliment evaziv, din fuga condeiului.

Cred că proza lui Renan e făcută din ingredientele ritmice și retorice cele mai consacrate printr-un uz școlar foarte vechi și general, acumulate și aplicate cu intenția stăruitoare de a le da un maximum de evidență. Proza aceasta este un muzeu complet al frumuseților pe care le au în urechi și în memorie milioane de avocați, ziariști, profesori și alți cetățeni cari întrețin relații fragede cu „literatura“.

Încă de mult, caracterizase Huysmans scrisul lui Renan prin o formulă de maistru: „le verbe aqueux d'Ernest Renan!“

Lui Marcel Proust stilul lui Renan i se pare „gazetăresc“. Se înțelege, și de multe ori: „perfect“. Neapărat. Stilul „perfect“ nu-i posibil decât în acea metodă literară care-i a lui Renan. „Perfect“, „perfecție“ sunt cuvinte favorite în estetica clasicistă a secolului XVII, care se întemeia pe credința fermă că există o excelență unică în artă, simplu și clar determinabilă. La asemenea excelență se putea și se cerea să ajungă orice intenție artistică, absolut indiferent de orientarea firească a talentului și de structura psihologică a momentului creației. Perfecția era determinată prin reguli – și sigur realizabilă tot prin ele. Renan a fost un tip „perfect“ de epigon al clasicismului. Stilul lui este „adeseori“ – *perfect*. Nici vorbă! Dar un tânăr literat francez judecă, de pildă, așa: „son style peut paraître blanchâtre et affecté souvent (par exemple la fameuse *Prière sur l'Acropole*), sa pensée trop adroite et son mysticisme trop papelard“ (Bernard Fay, în *Les Nouvelles littéraires*, 12 aprilie 1924).

Jurnaliștii și profesorii laolaltă au consacrat de mult pe France discipol al lui Renan. În momentele sale literare, ubiquul Mitică, după ce constată că France e sceptic, adaugă cu finețe: ca și Renan, maistrul lui.

În călătoria sa literară prin America de Sud, deputațiile de literați și studenți îl salutau regulat și credincios ca „școlar al lui Renan“... – până într-atât, că placidul Anatole și-a pierdut răbdarea și a vorbit astfel unui ziarist: „Qu'y a-t-il de commun, je vous demande, entre l'auteur de la *Vie de Jésus* et moi?... Il a appris à écrire dans les eucologes et moi dans Voltaire. Son style a la fausse simplicité de cet art sacré des enfants de Marie et des enfants de choeur... Le mien est ce qu'il est, mais il ne sent pas la bigotterie. Et puis je suis émancipé, tandis que votre Renan demeurera sousdiacre *in aeternum!* Il prêche. Il se croit incrédule parce qu'il ne récite plus son bréviaire, mais il est opprimé sous toutes sortes de fidélités, de professions, de confessions, de symboles! Il est dénué de tout esprit critique. Il n'a aucun sens de l'histoire“... Și France dezvoltă această judecată, înșirând comparațiile istorice, de o foarte îndoielnică savoare, atât de întrebuințate de Renan – regii merovingieni asimilați cu fermierii actuali din Beauce ori Brie, Saul cu un șeic arab, David cu Abd-el-Kader – și arătând inconsistența criticii biblice a profesorului literat, care interpretează cărțile sfinte când raționalist, când romantic. Iar Jean-Jacques Brousson, relatând conversația lui France, observa că sarcasmele aceste cuprind o părticică de adevăr.

Mie nu-mi trebuie aici decât caracterizarea stilului cu vorbele „fausse simplicité“. În ele se rezumă înțelesul întregii *Note* în care am arătat izvoarele istorice și psihologice ale artei lui Renan, punându-l mai ales pe dânsul însuși să se explice și să se descrie în fața cititorului.

Când am scris-o, nu știam că France îi găsise o atât de clară concluzie. Cred că nici încheierea textului meu nu era obscură; ci numai ceva mai energică în ton.

Mă găsesc dar în tovărășie bună; mă pot dezinteresa liniștit de rest.

DESPRE METODA ȘI STILUL LUI PROUST

Una din schimbările cele mai caracteristice în istoria stilului de vreo șaizeci de ani – să zicem: de la simboliști încoace – a fost aceea care în scurt s-ar putea numi criza elocvenței. Arta literară europeană a trecut de la stilul discursului și al conversației la stilul meditației și al visării solitare. Literatura clasică veche, cea clasică nouă (clasicismul francez și imitațiile lui în celelalte țări), literatura romantică și prelungirile ei „realiste" sunt, general vorbind, elocvente: stilul lor, în oricare gen, este supus trebuinței de a comunica cu un public – public din fața unei tribune, sau public din salon, unde fiecare e pe rând orator și ascultător. De aici rezultă ceea ce străbunii și părinții noștri numeau stil curgător – și acest stil ei îl admirau absolut. Pentru dânșii, era de la sine înțeles că vorbirea literară trebuia să se poarte după obiceiurile și legile comunicării cu glas tare, după norme specifice oratorice sau după normele conversației între oameni binecrescuți, cu educație clasică. În acest punct tocmai s-a întâmplat revoluția literară de care vorbesc. Artistul european s-a dezbinat de public, adeseori în formă ostilă și provocătoare, a început să-l disprețuiască pe față și s-a făcut om singuratic, uneori foarte hapsân; s-a dedat fără rezervă meditației și visării independente de public, s-a făcut foarte învățat și misterios. Atunci s-a isprăvit cu stilul vorbit, elocvent sau amabil de dragul publicului. Artistul scrie pentru dânsul, ori pentru alți artiști – publicul va înțelege dac-o putea, și-i va plăcea ori nu... De altfel, acum ajungea a fi semn rău să placi publicului.

Fără îndoială, acestea trebuie înțelese în general: e vorba de direcția unei mișcări foarte largi și foarte adânci în viața literară; în detalii, excepții se găsesc destule. Anatole France a reprezintat cu perfectă îndărătnicie stilul vechi, cu toate că, în jurul lui, mișcarea de care vorbim se revărsa în forme violente; dar el părea că nu vede nimic, și-i sigur că n-a înțeles cât de puțin noutățile poeziei moderne. De aceea e foarte plăcut de citit cu glas tare din Anatole France, dar e ingrat, inutil și dăunător înțelegerii literare recitarea din autori specific moderni. De câte ori am auzit pe vreun iubitor al stilului vechi spunând că nu înțelege stilul nou, am putut observa că neînțelegerea, și prin urmare antipatia, venea tocmai de la această profundă schimbare în orientarea expresiei. Artistul vorbește singur sau, mai exact, gândește în vorbe; el își urmează firul gândului și al visului, și mersul lui e subtil, minuțios, ciudat, e, în sfârșit, așa cum e gândul și visarea în adevăr, nedichisite de dragul publicului.

După ce lungă vreme artiștii au procedat în felul arătat, a venit un filozof care, cu un mare lux de dezvoltări elegante, a ajutat să discrediteze ideile, adică „prejudecățile" pe care se întemeia stilul clasic. Filozofia lui Bergson este o polemică împotriva intelectului discursiv, o propagandă în favoarea instinctelor și a sentimentului; și una din concluziile perpetue ale acestei filozofări este prestigiul suprem pe care ea îl dă meditației individuale, adâncirii în visarea radical subiectivă. Astfel ea consacră revolta artistului, emanciparea lui de constrângerea socială, și a vorbirii artistice de normele elocvenței și ale conversației. D-l Ralea a scris odată că filozofia lui Bergson este, în fond, o pornire spre cinism. Această diagnoză, cu deosebire subtilă și profundă, găsește interesantă confirmare în paralelele pur literare ale bergsonismului. Dacă lăsăm cuvântului cinism un înțeles mai popular, și dacă judecăm lucrul din punct de vedere al ideilor și al stilului pe care l-am numit vechi, vom putea zice că e lipsă de rușine și obrăznicie să-ți dai drumul, fie măcar, cum se zice, adânc sufletește, în fața oamenilor, așa cum face artistul modern. Dar în revolta aceasta a artistului, publicul a fost învins; el se lasă luat peste picior sau disprețuit, și află plăcere ca artistul să se dezbrace în fața lui fără jenă, ca o „grande dame" americană înaintea negrului rob.

Rudă și prieten cu Bergson a fost Marcel Proust, și Proust e oarecum cel mai „cinic" dintre artiștii stilului modern, fără ca, de altminteri, să fie atât de consecvent bergsonian cum ar fi dorit ortodocșii.

*

„La persistance en moi d'une velléité ancienne de travailler, de réparer le temps perdu, de changer de vie, plutôt de commencer de vivre me donnait l'illusion que j'étais toujours aussi jeune; pourtant le souvenir de tous les événements qui s'étaient succédés dans ma vie (et aussi de ceux qui s'étaient succédés dans mon coeur, car lorsqu'on a beaucoup changé, on est induit à supposer qu'on a plus longtemps vécu) au cours de ces derniers mois de l'existence d'Albertine, me les avait fait paraître beaucoup plus longs qu'une année, et maintenant cet oubli de tant de choses me séparant par des espaces vides, d'événements tout récents qu'ils me faisaient paraître anciens, puisque j'avais eu ce qu'on appelle *le temps* de les oublier, par son interpolation fragmentée, irrégulière, au milieu de ma mémoire – comme une brume épaisse sur l'océan qui supprime les points de repère des chose – détraquait, disloquait mon sentiment des distances dans le temps, là rétrécies, ici distendues, et me faisait me croire tantôt beaucoup plus loin, tantôt beaucoup plus près des choses que je ne l'étais en réalité" (*Albertine disparue,* II, 64–65). Structura perioadei citate, pe care o socotesc cu deosebire tipică pentru metoda lui Proust, arată că nu avem a face cu „fraza lungă" franceză din veacul al XVII-lea, și Pierre-Quint greșește, mi se pare, când spune: „le style de Proust qui reprend – en le recréant – le style traditionnel des XVII-e et XVIII-e siècles, nous surprend parce qu'il est si différent de la forme impressionniste de nos jours“. Din contra, metoda scrisului lui Proust e impresionistă, și cu multă dreptate l-a asemănat Thibaudet, din acest punct de vedere, cu Saint-Simon, dar mai ales cu Montaigne, surprinzătorul „impresionist“ din secolul al XVI-lea. „Fraza lungă“ a prozatorilor francezi din secolul XVII, oricât de mult *qui* și *que* ar avea, e totdeauna construită după o simetrie elementară și ușor vizibilă; membrele ei își fac echilibru simplu și evident. Fraza lui Proust merge în sinuozități cu totul libere, vrea să modeleze cât se poate capriciile și surprizele gândirii imediate. Nu e decât o singură formă de construcție care seamănă, uneori până la identitate, cu forma lui Proust: e fraza germană a lui Kant și a lui Hegel – fraza despre care un prieten al lui Kant spunea acestuia că pentru a o citi trebuie să aplice câte un deget pe subiectele și verbele principale, și că de multe ori desperează, fiindcă degetele sunt numai zece, și membrele monstrului sintactic întrec adeseori cu mult acest număr. Desigur, acea proză germană se făcuse pe calapodul latin; dar sistemul concentric, care e caracteristic perioadei antice e, în fraza germană, atât de exagerat, încât paralelismul dispare; cercurile sunt prea multe; nu le mai distingem ca atare, și în loc să avem în față figura simetrică a perioadei, rămânem în mijlocul unei cețe difuze. Perioada antică era compusă din membre paralele, al căror înțeles deplin rămânea suspendat până ce propoziția cea din urmă le aducea soluția. În fiecare din aceste membre se putea, și se considera chiar ca elegant, să se introducă așa-numite *incize*, dezvoltări scurte de trei-patru cuvinte (Cicero socotea că *inciza* nu trebuie să fie mai lungă de trei picioare ritmice), care veneau să taie în două membrul perioadei și să mărească variația construcției; dar *incizele* lui Proust, ca și ale germanilor, sunt adeseori lungi de trei sau patru rânduri! Într-o scrisoare adresată criticului german Curtius, Proust spune că limba germană este, între limbile moderne, acea care a păstrat sintaxa greacă. Cred că această constatare implică o aprobare și, conștient ori ba, Proust a scris după sintaxa filozofilor germani. Astfel, cu dânsul trebuie să învățăm o construcție nepomenită încă în proza literară franțuzească, și pentru ca acest fenomen, care constituie, din punct de vedere al tradiției, un exces scandalos, să fi fost posibil, a trebuit ca artistul francez, după înverșunate lupte, să smulgă publicului dreptul de a fi subiectiv la culme, de a fi savant și obscur, a trebuit ca publicul să se lase cu desăvârșire siluit de voința artistului.

Perioada oratorică a celor vechi putea fi ascultată mulțumită unei simetrii clare și mulțumită unui element muzical, a unui ritm prescris de reguli precize, cu deosebire pentru sfârșitul frazelor; pe când construcția lui Proust și cea germană sunt libere din acest punct de vedere, și nu se supun nici clarității geometrice care simplifică fără discreție cuprinsul intelectual dat, și nici eleganțelor sonore proprii discursului oratoric. De aceea, fraza lui Proust pare, celor nedeprinși, încâlcită și greoaie. Cititorului francez, și oricărui cititor deprins numai cu proza curentă a limbilor neolatine, cu proza ziarelor, adică, și a romanelor obișnuite, perioadele lungi și liber construite îi opresc atenția în chip foarte supărător, și acest cititor nu mai e în stare să ia seama cât de variate sunt, și ca lungime, construcțiile lui Proust. Perioadele de care vorbesc sunt cele mai caracteristice pentru inovația stilistică pe care el a adus-o, dar nu sunt absolut cele mai numeroase. Cred că statistica ar arăta că propoziția care predomină la Proust nu e mai lungă de cinci sau șase rânduri. Se găsește (în *Le côté de Guermantes*, II, 268–270) o perioadă care se întinde pe două pagini întregi și are șaptezeci și patru de rânduri; e compusă din cincisprezece membre care cuprind nouăsprezece părți, fie incize, fie simple subordonate explicative; membrele perioadei sunt de lungimi diverse, de la un rând până la paisprezece rânduri, și nu sunt supuse nici unei norme de ritm. Perioada începe cu: „Sans honneur que précaire, sans liberté que provisoire...“, se desfășură mai cu seamă prin propoziții participiale (*exclus – se fuyant – recherchant – pardonnant – s'enivrant – trouvant – allant chercher – ayant plaisir – formant – tous obligés – comptant – vivant – provoquant)*, ajunge abia la al zecelea membru să aibă subiect precizat printr-un substantiv (partie réprouvée de la collectivité humaine) și se încheie la al șaizeci și optulea rând, cu formula rezumativă a întregului șir de lămuriri: „obligés de cacher leur vie“... – căci e vorba de homosexuali, numiți o singură dată, și indirect, prin cuvintele „partie réprouvée de la collectivité humaine“. Desigur, asemenea coloși sintactici sunt rari; nu știu dacă acel citat mai are pereche în toată opera, și îmi dă impresia unei curiozități voite.

Această metodă, de a supune expresia meditației și formelor imediate ale gândirii, este esențial insociabilă; ea se orientează după conturele neprevăzute ale subiectivității celei mai libere, și puțin îi pasă de obligațiile comunicării în afară. Este forma monologului cu totul intim, întrucât acesta poate avea formă, e vorbire tăcută, deopotrivă independentă de practicismul adeseori simplist, ca și de frumusețile rigide și monotone ale stilului vorbit. La citire cu glas tare, textul lui Proust ajunge curând să supere fizic pe oamenii în stare să simtă, dindărătul notării scrise, deosebirea între vorbirea *elocventă* și cea *tăcută*. Proust vorbește undeva de *dezgustul* pentru vorba cu glas tare. Când citea cu glas tare prietinilor, el exagera caracterul „tăcut“ al textului său, introducând incidente și paranteze explicative cu așa exces, încât biograful său spune că era cu neputință să mai înțelegi ceva (Pierre-Quint, pag. 65–66). Și adeseori Proust întrerupea lectura, apucat de un violent râs nervos (*op. cit.*, 297).

În exemplul citat mai sus, care începe cu „la persistance en moi d'une velléité ancienne...“ (*Albertine disparue*, II, 64–65), chiar în prima parte a acestei voluminoase construcții, cititorul deprins cu propoziția franceză comună, à *la Voltaire*, se lovește de mulțimea atributelor ideii de „velléité“: acumularea aceasta de dependențe explicative, de precizări sau restricții meticulos nuanțate, potrivită, poate, meditării filozofice sau autoanalizei intime, este cu totul străină povestirii franceze obișnuite. Enunțarea principală („la persistance en moi d'une velléité“) e despărțită prin punct și virgulă, deci printr-o pauză de durată mijlocie, de obiecția conturnată și difuză care urmează; pe când stilul narativ obișnuit ar fi însemnat o pauză mare, tăind firul gândirii numai pentru comoditatea externă și materială a cititorului. Proust însă vrea să se simtă cât se poate continuitatea capricioasă a reminiscențelor naturale, libere de orice disciplină, și astfel, la subiectul „le souvenir de tous les événements“, verbul nu se găsește decât în al șaselea rând, și e despărțit de subiect printr-o paranteză care rupe unul de altul cele două circumstanțiale, „dans ma vie“ și „au cours de ces derniers mois de l'existence d'Albertine“; iar cuprinsul parantezei însăși e împărțit prin „car“ în două membre: constatarea unui fapt și explicarea lui printr-o formulă cu aspect științific. În sfârșit, după virgulă, ultimul subiect, „cet oubli de tant de choses“, se îneacă într-o masă de determinări concentrice, unde cele două circumstanțiale principale: „(me séparant) par des espaces vides... par son interpolation fragmentée..., strâns legate prin înțelesul lor, sunt iarăși rupte printr-o explicație cauzală, „puisque j'avais eu ce qu'on appelle le temps“... – și aici, pe când atenția este încă dispusă pentru determinări abstracte, tocmai înainte de a se îndura să ne dea verbul principal, Proust ne oprește în loc cu o imagine vizuală, „comme une brume épaisse“... care ilustrează nu numai explicația teoretică asupra jocurilor memoriei, ci concentrează plastic caracterul frazei însăși tocmai în momentul când ea stă să se isprăvească. În clipa când dăm cu ochii de „comme une brume épaisse sur l'océan qui supprime les points de repère des choses“, spiritul nostru se simte deodată absorbit armonic în întreg cuprinsul, intelectual și afectiv, al labirintului verbal în care a fost atras și prin care a fost plimbat printr-o siluire tainică și fermecătoare.

Spun toți, cari l-au cunoscut, că Proust era un prieten acaparator până la exasperare; cele mai deseori, cramponul izbutea să-și captiveze victima și s-o încânte. În scrisul lui se repetă întocmai acest caracter; dar în scris ca și în viață, încântarea nu vine totdeauna. Tehnica lui Proust e riguros sistematică: el urmărește fără abatere un naturalism psihologic, o decalcare riguroasă a vieții psihice imediate, și rezultatul artistic este, inevitabil, adeseori tern și obositor, cum era și în arta naturalistă din anii 70, care urmărea să copieze, fără distingere, viața exterioară, tot atât de implacabil cum Proust vrea să modeleze pe cea sufletească.

În o înșirare ca aceasta: „auprès de ces idées (sur les jeunes filles de Balbec) le souvenir de Madame de Guermantes à l'Opéra Comique était bien peu de chose, une petite étoile à côte de la longue queue de sa comète flamboyante; de plus je connaissais ces idées longtemps avant de connaître Madame de Guermantes, *le souvenir*, lui, au contraire, je *le* possédais imparfaitement; il m'échappait par moments; ce fut pendant les heures où, de flottant en moi au même titre que les images d'autres femmes jolies, *il* passa peu à peu à une association unique et définitive – exclusive de toute autre image féminine – avec mes idées romanesques si antérieures à *lui*, ce fut pendant ces quelques heures où je me *le* rappelais le mieux que j'aurais dù m'aviser de savoir exactement quel *il* était; mais je ne savais pas alors l'importance qu'*il* allait prendre pour moi; *il* était doux seulement comme un premier rendez-vous de Madame de Guermantes, en moi-même *il* était la première esquisse, la seule vraie, la seule faite d'après la vie, la seule qui fût réellement Madame de Guermantes; comme seulement durant les quelques heures où j'eus le bonheur de *le* détenir sans savoir faire attention à *lui il* devait être bien charmant pourtant *le souvenir*, puisque c'est toujours à *lui*, librement encore, à ce moment-là, sans hâte, sans fatigue, sans rien de nécessaire ni d'anxieux, que mes idées *le* fixèrent plus définitivement, *il* acquit d'elles une plus grande force, *mais* devint *lui-même* plus vague; bientôt je ne sus plus *le* retrouver; et dans mes rêveries, je *le* déformais sans doute complètement, car chaque fois que je voyais Madame de Guermantes, je constatais un écart, d'ailleurs toujours différent, entre ce que j'avais imaginé et ce que je voyais“ (*Le côté de Guermantes*, I, 54–55) – legătura se face printr-un abuz sistematic de pronume, așa în această frază de douăzeci și șase de rânduri, Proust însuși nu se poate opri de a veni o dată în ajutorul atenției noastre surmenate, repetând, în rândul al optsprezecelea, subiectul *(le souvenir*, în primejdie să dispară sub cei șaptesprezece *il, le, lui*, care-l tot readuc sub o mască cu atât mai vagă cu cât ne îndepărtăm de substantivul în jurul căruia se grupează cele douăzeci și șase de rânduri pline de determinări minuțios diversificate. Acest abuz de pronume se întâlnește și în proza germană. De exemplu, Kant (în *Grundlegung zur Metaphysik der Sitte*[4], I, Abschnitt, alineatul al cincilea, propoziția care începe cu „Denn alle Handlungen die es[5]“ ...) abuzează uneori astfel de pronume încât rămâi nedumerit câteva clipe la ce substantiv se referă (în exemplul citat, stăm la îndoială între *Vernunft* și *Natur*[6]); sau lasă prea mare depărtare între substantiv și pronume, ca, de ex., în *Kritik der Urteilskraft*[7], prefața la ediția întâia alineatul al *șaselea*, unde femininul plural *sie* e atât de tare despărțit de substantivul său „diejenigen Beurteilungen die man aesthetisch nennt[8]“, încât acesta trebuie căutat pentru ca să putem fi siguri de înțeles. Dar se poate că în scrisul filozofilor germani acest abuz de pronume e adeseori numai un expedient, puțin practic de altfel, pentru a scurta vorba; la Proust însă, procedarea pare a fi un efect al tendinței de a urmări cât mai de aproape conturul gândirii imediate: pronumele, în care trăiește încă latent ceva din gestul și mimica primitivă, este expresia cea mai potrivită a blocului intuitiv care se și arată, la sfârșitul frazei citate, sugerat prin vorbele „un écart, d'ailleurs toujours différent, entre ce que j'avais imaginé et ce que je voyais“. Imprecizia pronumelui dă spiritului putința de a reține întrucâtva complexul intim de dispoziții și tendințe pe care substantivul îl deformează strângându-l în cadrul simplu și, prin urmare, neadecvat formei difuze a datelor sufletești imediate. În exemplul citat, Proust ar vrea parcă să personifice cuprinsul subiectului („le souvenir“) și să facă din el ca o fantomă care să obsedeze pe cititor tot timpul cât ține fraza.

Când Proust arată pe Madame Swann *(Du côté de chez Swann*, I, 183, frază de optsprezece rânduri: „Il faut d'ailleurs dire que le visage d'Odette“...), procedările verbale rămân aceleași ca în descrierea sau explicarea stărilor psihice: detaliile persoanei fizice se înșiră în lunecare înceată, cu înconjururi, abateri și întreruperi, întocmai ca în împletitura tablourilor psihologice. Ca și în aceste din urmă, faptele – aici, amănuntele figurii și ale îmbrăcămintei – sunt întretăiate de comentarii, așa încât nu ajung să se organizeze în imagini unitare, ci se preling în grămezi mobile, care umplu când mai tare când mai slab atenția, fără s-o fixeze, după regulile literare tradiționale, prin vreo culminație care să se ridice eruptiv peste nivelul egal al acestei curgeri continue; fiindcă metoda adoptată vrea tocmai să neutralizeze deopotrivă și neîncetat toate datele și să excludă absolut orice combinații dramatice.

Câteodată, însă, impresia sensibilă se eliberează mai mult din lanțul analizelor infinite, și atunci se produce un pitoresc senzual, o întâmplare rară și splendidă în cuprinsul total, dens și opac al operei. Dar obișnuit, impresia sensibilă servește ca exemplu sau punct de plecare pentru dezvoltări cu tendință științifică. Zgomotul și mișcările focului, schițate cu atâta grijă artistică, în *Le côté de Guermantes* (I, 67), servesc ca introducere unui studiu asupra sunetelor, și studiul nu mai are caracter pur artistic, ci e compus din impresii care sunt imediat prinse în generalități explicatoare, analizate, transformate în exemple și în „cazuri" utilizabile științific. Impresiilor provocate de zgomotul focului, Proust lasă să urmeze imediat bătăile unui ceasornic, și numaidecât observă că „sunetele nu au loc", ci noi le punem în legătură cu anume mișcări și le localizăm pentru trebuințele noastre practice. Astfel *explicația* începe și se întinde pe mai bine de două pagini, stăruind asupra rolului sunetelor pentru bolnavul care zace în pat, cu întreruperi neașteptate, cum e aplicația curioasă de la pagina 68 : „à ce propos on peut se demander si pour l'Amour... on ne devrait pas agir comme ceux qui contre le bruit se bouchent les orielles!"... În capul paragrafului următor stă formula, scandalos didactică: „pour revenir au son..." și cu aceasta intrăm în ton de lecție, atât de frecvent la Proust. Dar la începutul celui de al doilea paragraf despre sunet, stilul de lecție e iarăși întrerupt printr-o strălucită schiță impresionistă despre laptele care fierbe. Asemenea prelucrări magistrale ale pitorescului pur senzual sunt, cum am spus, rare, și trebuie notate ca domeniu al unei bogății particulare în tehnica lui Proust. Imaginea laptelui care se revarsă e lucrată, evident, în maniera lui Huysmans, dar ca de un elev vrednic de maistrul său. Și pentru că am pomenit pe acest artist destul de uitat astăzi, iată un fel de a vorbi despre faptele sufletești care anticipează ciudat metoda lui Proust, mai ales în privința caracterizării stărilor de sentiment prin metafore spațiale și a legii lor subtile cu grupul de percepții care solicită în momentul dat sensibilitatea subiectului. Huysmans scria dar, acum vreo patruzeci de ani, astfel: „Une alanguissante tristesse l'accabla, une tristesse autre que celle qui l'avait poigné pendant la route. La personnalité de ses angoisses avait disparu; elles s'étaient élargies, dilatées, avaient perdu leur essence propre, étaient sorties, en quelque sorte, de lui-même pour se combiner avec cette indicible mélancolie qu'exhalent les paysages assoupis sous le pesant repos des soirs; cette détresse vague et noyée, excluant la réflexion, détergeant l'âme de ses transes précises, endormant les points douloureux, lénifiant la certitude des exactes souffrances par son mystère, le soulagea... Puis ses pensées diluées dans la masse de mélancolie qui l'enveloppait s'atteignirent et, redevenues par cohésion actives, le frappèrent en plein coeur d'un coup brusque" *(En rade*, pag. 7–8).

Interiorul hotelului din Doncières, marea și oamenii la Balbec, zgomotele orașelor dimineața, jocul de imagini în clipele înainte de adormire și îndată după deșteptare sunt, la Proust, exemple semnificative pentru acea procedare pitorească de care vorbeam. Dar artistul vieții interioare nu se oprește la această virtuozitate. Vizualul e pentru el numai pretext și punct de plecare; și nici nu-l întrebuințează prea mult. Apariția turnurilor din Martinville și aceea a grupului de arbori în apropierea Balbecului sunt cele două exemple memorabile care arată cum, la Proust, atenția nu se lasă captivată de vizualitate, ca și de orice altă solicitare pur sensibilă, decât numai dacă ea poate stârni un joc bogat de ecouri interioare. Vorbind de detalii pur vizuale, Proust face următoarea mărturie hotărâtoare despre dânsul: „desigur, nu impresii de felul acesta mi-ar fi putut reda speranța, pe care o pierdusem, de a fi vreodată scriitor și poet, fiindcă ele erau totdeauna legate de un obiect particular lipsit de valoare intelectuală și fără legătură cu vreun adevăr abstract" *(Du côté de chez Swann*, I, 165); iar într-o scrisoare către Louis de Robert, spune preciz: „je ne m'attache qu'à ce qui me semble déceler quelques lois générales" (citat de Pierre-Quint, 141). Și i se întâmplă să nu ție minte culoarea ochilor unei femei iubite, ceea ce el explică astfel: „îngrijorarea cercetătoare și exagerată, așteptarea cuvântului care ne va acorda ori ne va refuza o întâlnire pentru a doua zi, clătinarea fantaziei între bucurie și disperare, toate aceste fac să ne tremure prea tare atenția în fața ființei dragi, pentru ca să putem păstra o imagine clară" *(À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, 59). Comparându-se cu Swann și cu Saint-Loup, își mărturisește inferioritatea vizuală față de cei doi, pe care îi arată înzestrați cu ochi de artiști... O dată Proust dorește să vadă pe Gilberta pentru că nu-și mai aducea aminte figura ei, deși era îndrăgostit groaznic de dânsa, și această stranie uitare vizuală lămurește înțelesul vorbelor de mai târziu: „le bonheur, le bonheur par Gilberte... c'était une chose toute en pensées" (vol. cit., 69); sau cu o precizare mai subtilă: „dintre ideile care ne dau cea mai mare fericire, nu e nici una care să nu fi luat de la o altă idee străină sau vecină puterea esențială care-i lipsea" (tot acolo, pag. 51–52), și exemplele pe care le dă aici arată că, pentru dânsul, fericire e sinonim cu amăgire... până într-atât era lipsit de darul divin de a simți, tare și simplu, impresiile și deci plăcerile directe. Calea optimismului senzual, prin urmare și a celui estetic, îi era fatal închisă.

Astfel era hotărât, în natura lui, ca generalitatea abstractă să primeze. Elementul psihologic în artă e, de altfel, de la sine aducător de abstracție. Proust văzuse de la început care e problema cea grea pentru o artă ca aceea de care se simțea capabil, și încă din 1905 scria lui Fernand Gregh: „tu sais comme moi tout ce que la fusion des émotions morales aux sensations naturelles, qui est la seule grande poésie, tend toujours à donner au style quelque chose de trop abstrait" (*Pierre-Quint*, 270).

În *À la recherche du temps perdu,* abstractul progresează volum cu volum: autorul, sacrificând din ce în ce mai hotărât „senzațiile naturale", „emoțiile morale", a lăsat ca știința să înădușe povestirea: povestitorul face loc docentului psiholog și sociolog. Prin natura sa, Proust nu se putea ține consecvent de „cunoașterea imediată", care totuși era problema proprie spiritului și artei lui. Marea lui inovație ar fi fost, cred, mult mai deplină, efectele ei mult mai hotărâte, dacă ar fi renunțat cu desăvârșire la generalizări. „Les actions déconcertantes de nos semblables, nous en découvrons rarement les mobiles" *(La prisonnière*, II, 155) – și cum, privite de aproape, foarte multe fapte sunt „deconcertante", se poate zice că acest elementar adevăr, mărturisit de Proust, implică evident condamnarea generalizărilor asupra vieții sufletești adânci. Proust însă a dat loc din ce în ce mai mare generalizărilor psihologice, câteodată și celor istorice și, prin aceasta, a introdus un disparat fundamental în opera lui. Explicații psihologice și sociale ca aceea care pornește în *Jeunes filles en fleurs*, volumul II, la pagina 40 sus, și se lungește până la mijlocul paginii 43, pe o sută douăzeci și patru de rânduri, dau pe față ceea ce, pentru mine, este viciul fundamental al operei. Asemenea explicații, combinate din maxime ca acestea: „dans l'humanité la fréquence des vertus identiques pour tous n'est pas plus merveilleuse que la multiplicité des défauts particuliers à chacun – la variété des défauts n'est pas moins admirable que la similitude des vertus – la personne la plus parfaite a un certain défaut qui choque où qui met en rage", nu sunt poate totdeauna atât de perfect inutile și plicticoase ca aceea pe care o dau eu aici ca exemplu; totuși, procedarea e tipică și revine aproape la fiecare pagină. În acest fel de explicări apare cu deosebire clar dezacordul între impresie și reflexie; abstracția și generalizarea formează atunci blocuri care se lovesc indiscret de amănunțimile artistic fixate ale impresiilor imediate.

„Nous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre; nous pouvons entre les deux établir une concordance, mais non combler l'intervalle" (*Le côté de Guermantes,* I, pag. 44–45) – și, descurajat poate de această neputință de a umple intervalul, Proust întinde peste lumea impresiilor o perdea de gândire abstractă din ce în ce mai deasă. Așa se naște acea terminologie de catedră unde se vorbește de „factori", de „legi", de atracțiune și repulsiune, unde se explică lucrurile sufletești prin comparații directe cu fizica, terminologie presărată cu formule de prelegere sau de tratat științific: „disons, en effet – pour en revenir à – pour anticiper sur – pour donner une idée – comme on le verra dans les derniers volumes de cet ouvrage – il est nécessaire de relater à cause des conséquences qu'il devait avoir beaucoup plus tard et qu'on suivra dans le détail, quand le moment sera venu". Acestui didactism al formei atribui eu acele ornamente retorice cu care Proust își variază stilul, servindu-se, pe cât cred, fără justificare estetică, de fantazii mitologice pe jumătate glumețe. Acolo unde, cu o insistență peste măsură obositoare, aseamănă o sală de teatru și lumea din loji cu divinități marine („blanches déités qui habitent ce sombre séjour, monstres de l'orchestre, canapé rouge comme un rocher de corail, floraisons marines, mosaïque marine à peine sortie des vagues, radieuses filles de la mer, demi-dieu aquatique", procedeul ajunge manieră plictisitoare. Benjamin Crémieux *(Le XX-e siècle,* I-re série, pag. 89) afirmă despre Proust „qu'il se divertit quelquefois à chercher des effets littéraires, et ce n'est jamais, semble-t-il, sans ironie". Poate că retorica mitologică pomenită e o încercare de ironie literară în felul celei pe care o admite Crémieux fără să precizeze – e vorba acolo de lumea mare, și snobul Proust o persifla tot atât de bucuros cât de robit îi era. Glume sunt desigur epitetele „Vierges vigilantes, Toutespuissantes, Danaïdes de l'Invisible, Ironiques furies", acumulate pe capul telefonistelor; dar nu mai știu dacă e glumă atunci când bunica lui Proust e bolnavă de moarte, și el ne servește, despre febră și mercurul din termometru, variații ca acestea:

„la petite sorcière, la petite sibylle dépourvue de raison, la petite prophétesse. Parque momentanément vaincue, la fièvre, Python écrase". În sfârșit, în jocuri de stil banale peste orice măsură, ca, de ex. „la fée du château, la fée de l'hôtel nobiliaire, la fée du palais fameux" (adică M-me de Guermantes); sau comparația când a unei pălării de cucoană, când a sprâncenelor Albertinei cu „un doux nid d'alcyon" (figură de care se feresc astăzi poate și antologiile); sau când vorbește de „ce petit organe que nous appelons coeur, ce petit coeur qu'on devrait pouvoir nous retirer chirurgicalement", atunci cred că nu se mai poate vedea, nici presupune intenția ironică. Proust pare să adopte, în cazuri ca aceste, vorbirea figurată a ridicului său personaj Legrandin. Îmi închipui că aceste ciudate suplimente de frumusețe stilistică vor fi avut, în gândul autorului, funcțiune didactic lămuritoare, vor fi fost destinate să formeze stil de prelegere populară, ca să se odihnească ascultătorul diletant de abstracțiile materiei tratate.

Pierre-Quint (pag. 89) spune că Proust se temea de critica oamenilor „qui mettent le goût avant tout", și că aștepta, fără prea mari speranțe, ca publicul să se deprindă pe încetul cu scrisul lui. Cred mai degrabă că, pe încetul, s-a deprins el să nu-i mai pese de stil – stilul lui adică a ajuns „cinic". Expunerea ia caracter de memorii din ce în ce mai intime: omul spune tot ce-i vine, și așa cum îi vine, absolut fără grijă de a *aranja* cât de puțin în vederea atenției și a fantaziei altcuiva. Numai fraza a continuat să modeleze cât de aproape sinuozitățile capricioase ale meditației celei mai spontane; și cu cât mai subiectivă se face viața autorului, cu atât fraza devine mai târâtoare, până ajunge a fi un polip care atacă atenția pe mulțime de puncte, lovite fără plan, nici gradație. Proust a cunoscut adânc „le dégoût du langage parlé". În această situație, scrisul e un fel de contradicție intimă, o sfâșiere de sine și o funcțiune absurdă. În primele patru volume, impresiile imediate și reflecția abstractă armonizează, și rezultatul e o lucrare de incomparabilă noutate. Pe urmă, însă, generalizările și explicațiile se lătesc și înăbușă tot mai mult impresiile; elementul artistic piere pe încetul, mâncat de un psihologism didactic hipertrofiat. Rememorările atât de infinit variate, care se ridicau ca niște flori imense și stranii din amurgul somnolenței sau al deșteptării, din capriciile misterioase ale visului, din aureola tainică a senzațiilor, s-au istovit, iar analize fastidioase și comentarii îndărătnice le iau locul.

Când *Du côté de chez Swann* fusese depus la editor, Proust scria (1913) lui Pierre-Quint: „c'est un livre extrêmement réel, mais supporté en quelques sorte, pour imiter la mémoire involontaire, par des réminiscences brusques". Caracterizarea aceasta se aplică minunat primelor patru volume, și mai cu seamă celor două dintâi. Încercarea de a întreține legătura cu originile cărții, reamintind, la mari depărtări, ceaiul cu prăjitura, turnurile din Martinville, imaginea odăii în momentul deșteptării și luminile sau zgomotele dimineții, nu reușește: legătura e exterioară și artificială, și nu se poate transfuza analizelor și generalizărilor, care umplu volumele de mai târziu, nimic din viața evocărilor saturate de impresii din cele de la început. Citarea temelor vechi au comparat-o criticii numaidecât cu laitmotivul lui Wagner. Cred că această citare n-are avantajul laitmotivului muzical, fiindcă figura muzicală păstrează oricând ceva din valoarea ei fizică de evocare; dar citarea are neajunsul de a fi cu totul mecanizată și moartă, pe când motivul muzical nu e mecanizat și devalorat prin repetare decât în parte. Însăși amănunțimea incomparabilă în care se rezumă noutatea uimitoare a artei lui Proust își pierde treptat relieful, culoarea și mișcarea de pe la sfârșitul cărților *Le côté de Guermantes* încolo. Introducerea la *Sodome et Gomorrhe* este o lecție de deschidere în care termenul abstract, explicația doctorală stăpânesc aproape absolut. Minuțiozitatea artistică se preface tot mai mult în simplă relatare cancanieră.

Desigur, poziția literară de la care a plecat scriitorul a fost acea a memorialistului artist; dar omul a dat la o parte pe artist, și materialul s-a redus la cele câteva puncte – snobism, homosexualitate, gelozie – asupra cărora se fixase, în viață, atenția și interesele individului Marcel Proust. Astfel s-a realizat una din cele mai radicale lovituri naturaliste în artă: orice convenție literară dispare; nici un fel de cadru, nici vreo altă ficțiune nu vine să despartă iluzionistic pe autor de cititor; nici o urmă de încercare din partea artistului de a se ascunde în operă, cum prescria legislația estetică de la anii 50: cititorul se află față în față cu Mr. Marcel Proust, care-i spune, cât poate mai adecvat, ce-i trece prin gând; și prin gândul lui Marcel Proust trece mai cu seamă psihologie literară, încadrată, când mai tare, când mai slab, în psihologie științifică; uneori și în istorie socială. Porțiunea de „natură" a lui Proust este, după termenul ales de dânsul, „memoria involuntară"; ceea ce înseamnă libertate fără margini în înșirarea celor ce trec prin minte. Asemene înșirare începe la întâmplare, se continuă imprevizibil și poate fi întreruptă după voie. Când dăduse spre publicare primele volume, Proust explica unui prieten: „cât privește compoziția, e așa de complexă, încât nu apare decât foarte târziu, când toate temele vor fi început să se combine" (Pierre-Quint, 283). Proust s-a preocupat numai momentan de „compoziție", și numai din grija pe care o inspiră, oricât, și editorul și publicul, când începe tipăritul, când adică expresia e pe cale să se materializeze în formă publică. Originea și natura operei exclud compoziția. Viața interioară *imediată* e curgere fără capăt, care nu se oprește pentru a lua figură precisă. Procedarea lui Proust tinde, din principiu, la descompunerea oricărei forme, și nu-i indiferent că el avusese intenția să publice toată opera fără capitole și fără alineate. Compoziția e împărțire și organizare; dar aceste operații sunt incompatibile cu noutatea esențială a artei lui Proust, ele neagă posibilitatea naturalismului psihologic. Ceea ce în volumele apărute se găsește ca împărțire și subtitluri e așa de capricios, încât nu poate decât să confirme observațiile de mai sus.

„Poeții pretind, zice Proust, că ne regăsim pentru o clipă ființa noastră de altădată, când pătrundem iarăși în anume casă, în anume grădină unde am trăit în tinerețe. Dar aceste pelerinaje sunt foarte hazardate, și pe urma lor aflăm mai mult decepții. Legăturile fixe, contimporane din diferiți ani, e mai bine să le aflăm în noi înșine" – și recomandă „să ne cufundăm în galeriile cele mai subterane ale somnului, unde nu pătrunde nici o răsfrângere din trezie, unde nici o rază din memorie nu luminează monologul interior". Dar mai ales ne sfătuiește să așteptăm anume impresii fugare și întâmplătoare, care ne poartă mai precis și mai sigur spre trecut decât acele „dizlocări organice" *(Le côté de Guermantes,* I, 82). Astfel arată Proust metoda de a întrebuința „memoria involuntară". Regimul cel mai favorabil acestei memorii îl poate da numai singurătatea. „Je n'éprouvais à me trouver à causer avec Saint-Loup – et sans doute ç'eût été de même avec tout autre – rien de ce bonheur qu'il m'était au contraire possible de ressentir quand j'étais sans compagnon. Seul, quelquefois je sentais affluer du fond du moi quelqu'une de ces impressions qui me donnaient un bien-être délicieux". *(À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* II, 35). Încă din primul volum, Proust observă că reale și serioase sunt numai lucrurile cuprinse în amintirile din copilărie, și că *„realitatea* nu se formează poate decât în memorie" (*Du côté de chez Swann,* I, 170–171).

Viața lui Proust a fost o pendulare, adeseori dureroasă, între singurătate și lume. Avea geniul vieții interioare și era de la natură chemat să simtă neobișnuit binele adânc și subtil al gândirii și visării singuratice; însă un dor desperat de oameni l-a chinuit veșnic. A avut suflet de copil răsfățat și de bolnav. Gelozia lui și setea lui nepotolită de a captiva și fixa sunt semnele evidente ale celui care tremură de frică să nu rămâie singur – sunt pasiuni de copil înfășat în dragoste și mângâieri necurmate, de bolnav speriat să nu fie uitat în casă, țintuit în pat, gâtuit de spaimele amurgului, vestitoare fioroase ale chinurilor nopții. Amintirea serilor în care „mama" nu vrea să-l sărute, pentru că uita sau era supărată, nu-i poate pieri din suflet; și mai târziu, în suferințele lui de dragoste, stăpânește tocmai această amintire a unei dureri din copilărie, de care omul matur nu se poate consola. „Les sanglots que j'eus le force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman, n'ont en réalité jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau"... Om matur – e numai o formulă practică: Proust a trăit și a murit copil. Spiritul minuțios care-l deosebește atât de extraordinar nu-i decât felul de a ține minte al copiilor, câteodată și al femeilor, multiplicat printr-o putere de pătrundere și o inventivitate psihologică supranormală. Capacitatea lui de a face ipoteze asupra realităților ascunse ale sufletului, când mai ales e stimulată de gelozie, ajunge la o cazuistică amețitoare.

În memoria involuntară, elementele nu sunt legate cronologic, după cum, în general, această memorie nu-i stăpânită de nici un principiu care s-o organizeze unitar. Proust semnalează categoric acest caracter al memoriei de care vorbim (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* I, 138, 195). De aceea, la intervale de câteva pagini (de ex. în volumul citat, pag. 52, 56, 61), povestitorul e când băiat mare, când copil mic, pe care-l duce servitoarea la plimbare. Cine citește pe Proust în credința că orice povestire e ordonată cronologic cade într-o penibilă dezorientare. Tot ce se cuprinde în întreaga operă formează un ghem de trecut care se desfiră în direcții variate, în voia impresiilor și imaginilor care răsar întâmplător și schimbă cursul asociațiilor. Există în total o ordine cronologică sumară, dar ea aproape nu apare în amănunțimi; ci fiecare grupă de imagini stă liberă din acest punct de vedere, și pare indiferentă oricărei succesiuni riguroase în timp. De aceea, poate, un bergsonian ortodox (Ramon Fernandez, în *La Nouvelle Revue Française*, 1 aprilie 1924, pag. 400) se crede în drept să bănuiască lui Proust că dă timpului valori spațiale când vorbește de serii cronologice paralele și afirmă că deosebitele părți ale timpului se exclud reciproc și rămân exterioare una alteia, pe când, după dreapta învățătură a lui Bergson, noi strângem toate momentele timpului în momentele actuale ale duratei noastre. E mai exact, cred, să zicem că în procedarea lui Proust timpul este indiferent; cuprinsul memoriei e distribuit în blocuri de imagini, și aceste blocuri aparțin toate, aproape în același grad, unui trecut definitiv închis. Pentru exprimarea unor raporturi între aceste blocuri de imagini, Proust întrebuințează uneori termeni referitori la timpul spațializat, și nu putea face altfel când era vorba de trecutul considerat ca definitiv închis prin ipoteza pe care se sprijină toată opera. Timpul lui Proust e mort prin definiție; pentru dânsul, problema timpului actual, a duratei cum se zice, nici nu se pune, deși în treacăt el vorbește interesant de timpul durată. De ideea acelui timp mort Proust însă nu se putea lipsi, din moment ce el opera exclusiv cu memoria. „De obicei memoria nu prezintă amintirile în ordine cronologică, ci ca un reflex în care ordinea părților e răsturnată“ *(À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* I, 138); și Proust adaugă că „viața chiar e foarte puțin cronologică“, că sunt „multe anahronisme în seria zilelor“ – pân-într-atât la dânsul viața ajunge să se confunde cu memoria.

De altfel, o împrejurare însemnată contribuie a face ca timpul să fie indiferent în expunerea lui Proust: întreg materialul acesta de memorie el nu ni-l arată decât pentru a-l interpreta științific. Mulțimea de lucruri păstrate de memorie copilărească sau feminină, care se agață de orice nimicuri și face din ele oarecum jucării serioase, este, pentru Proust, un material de exemple pentru stabilirea unor adevăruri generale. Detaliile sunt cazuri pentru care se caută explicări, și localizarea lor în timp este irelevantă. Impresiile sunt mai întâi uscate și presate în ierbarul memoriei, și apoi degradate la rangul de exemple, prin exploatarea lor ca material pentru clasificări și generalizări explicative. La Proust, o impresie, oricât de puternic ar părea să fi fost accentuată la origine, e totdeauna prezentată numai după ce i s-a scos tot sucul actualității; și Proust singur observă că legile memoriei se supun legilor mai generale ale obișnuinței, și de aceea memoria stinge oarecum tot ce cade în ea. Pe când în arta tradițională a povestirii actualizarea și dramatizarea formau un postulat principal, la Proust, dimpotrivă, ele sunt sistematic evitate. Aici, tot ce a fost viu în impresia originară dispare: obiecte, persoane, situații sunt desfăcute în infinite detalii și risipite la mari depărtări în masa totală; nimic nu rămâne întreg, contururile pier prin mulțimea și împrăștierea detaliilor, și detaliile înseși ajung să se anuleze, absorbite în generalizări și în comentarii. Povestire propriu-zisă rareori se produce; crize, scene, gradații pregătitoare abia se întâlnesc: totul se imobilizează în memorie, se nivelează prin descompunere în vederea unei explicații care intervine pentru a împiedica la timp formarea figurii, a grupei, a scenei vii unitar organizate. Regulat se toarnă cenușa abstracției peste culorile impresiei. Impresia e prefăcută în conservă, și nu pentru consumația estetică, ci pentru ilustrarea unei metode de a conserva. Și negreșit: cu cât scriitorul se confundă tot mai mult cu omul Proust, cu cât materialul operei se confundă cu interesele acestui om, cu atât mai uniform și neutru se face efectul literar. În unul din ultimele volume, Proust roagă pe cititor să-l ierte că nu poate cita „aici“ o scrisoare a unei femei către pederastul Morel, fiindcă e prea „inconvenante“; moartea *romanului* este acum îndeplinită, și confesiunea directă de la cetățean la cetățean i-a moștenit locul.

*

„... Ainsi se déroulait dans notre salle à manger, sous la lumière de la lampe dont elles sont amies une de ces causeries (mahalagisme despre Gilberta Swann-Forcheville, despre Saint-Loup și alții) où la sagesse non des nations mais des familles s'emparant de quelque événement, mort, fiançailles, et le glissant sous le verre grossissant de la mémoire lui donne tout son relief... et situe en perspective à différents points de l'espace et du temps... les noms des décédés, les adresses succesives, les origines de la fortune, les mutations de propriété... Cette sagesse-là n'est-elle pas inspirée par la Muse qu'il convient de méconnaître le plus longtemps possible, si l'on veut garder quelque fraîcheur d'impression et quelque vertu créatrice?... La Muse qui a recueilli tout ce que les muses plus hautes de la philosophie et de l'art ont rejeté, tout ce qui n'est pas fondé en vérité, tout ce qui n'est que contingent, mais révèle aussi d'autres lois, c'est l'Histoire“ *(Albertine disparue*, II, 63). Desigur, Istoria coincide, pe unele locuri, cu înțelepciunea familială din sufragerie, unde se dezbat logodnele, adulterele și înaintările în slujbă. Opera lui Proust își are în parte originea în acea înțelepciune familială, înălțată, prin analiză psihologică, uneori și prin considerații istorice și sociale, la o treaptă mai aproape de acea a muzelor celor de sus, ale filozofiei și artei. Proust dă o informație încă mai precisă despre participarea familiei la formarea sa literară. „Dans l'inertie absolute où elle vivait, tante Léonie prêtait à ses moindres sensations une importance extraordinaire; elle les douait d'une mobilité qui lui rendait difficile de les garder pour elle, et à défaut de confident à qui les communiquer, elle se les annonçait à elle-même, en un perpétuel monologue, qui était sa seule forme d'activité“ *(Du côté de chez Swann*, I, 51). Tante Léonie zăcea în pat și vorbea mult; ea pare a fi fost o stranie anticipație a nepotului său... Nepotul a rămas toată viața copilul gingaș care privește lumea din colțul de după sobă; se teme de ea și o dorește cu o egală violență; ar vrea să o câștige, să o ție lângă dânsul, să fie oricând sigur de ajutorul și de mângâierile ei... „La vie de ces jolies filles (à causes des mes longues périodes de réclusion, j'en rencontrais si rarement) me paraissait ainsi qu'a tous ceux chez qui la facilité des réalisations n'a pas amorti la puissance de concevoir, quelque chose d'aussi différent de ce que je connaissais, d'aussi désirable que les villes les plus merveilleuses que promet le voyage" (*La prisonnière*, I, 232–233). În alt loc le numește pe fete: „les déesses qui ne se laissent pas approcher"... Dacă autorul se confundă cu omul Marcel Proust, atunci cartea reprezintă silințele lui supreme de a momi lumea să se intereseze de amănunțimile ingenioase, adânci, dar mai ales amare și dureroase, ale unui suflet de copil bolnav și răsfățat.

A venit acum, în literatură, vremea copiilor și a băieților; sotiile lui Gide, romanele lui Cocteau reprezintă spiritul de farsă, de nepăsare, de inteligență drăcoasă, iar meditația genială a lui Proust a dat glas durerilor disproporționate, mângâios exigente, dar și miorlăitoare ale copilăriei. La Proust copilăria pare cea mai completă: pentru dânsul asprimea luptei mature nu există. El n-a ieșit din odaia copiilor – un copil chinuit de boală, ce-i dreptul. Experiența intimă a unei asemenea ființe, desigur, nu e mai săracă decât cea mai dramatică viață a unui bărbat matur; mai degrabă din contră. Deprinși cum suntem cu formele de gândire și expresie ale unei arte născute din spirit bărbătesc, și mai cu seamă bătrânesc, ne trebuie deosebită învățătură pentru a comunica cu estetica băieților și a copiilor, reprezentată și practicată, de altfel, mai ales de oameni maturi, care și-au păstrat cu deosebită grijă experiența copilăriei și adolescenței. Schimbarea e considerabilă și, între toți, Proust îmi pare să fi adus noutatea cea mai complexă și cea mai profundă.

PENTRU EXPLICAREA LUI LA ROCHEFOUCAULD

„Unaquaeque res, quantum in se est,
in suo esse perseverare conatur[9]*".*
Spinoza, *Ethica, III, 6.*

Scriitorii francezi clasici ne par adeseori, nouă modernilor, atât de expliciți, încât ne dau impresia că n-au deloc nevoie să fie explicați. Oamenii aceia se arată cu deosebire îngrijiți să se explice singuri. Cu băgare de seamă, ei își enunță judecățile, își definesc sentimentele, își demonstrează intențiile. Pe cât se poate, în grupuri de idei simetric dispuse, care uneori par a fi exact numărate, ca niște cifre frumoase trecute la condică pentru a fi adunate în josul feței, ori egal tăiată de pendulul neînduraților alexandrini, vorbirea clasică tinde oarecum la o simplicitate ultraelementară, la claritatea primară a propozițiilor rânduite cu didactică scumpătate în cărțile de citire. Și atât de mult pomenesc clasicii aceștia ei înșiși, direct, de claritate, simplicitate și rațională înțelegere, încât ne ispitesc a crede că pricepem și noi lucrurile de care vorbesc ei fără nici o silință, așa după cum ei se arată că înțeleg fără rest orice lucru de care mintea lor se atinge. Dar nu este în firea gândirii noastre de astăzi să creadă atât de simplu în perfecta realizare a vreunei clarități oarecare.

Tocmai plecând de la impresia aceasta inițială, noi ajungem a simți curiozitățile speciale ale literaturii de care vorbim, și acea renumită claritate însăși devine pentru noi problemă.

Vremea nu trece în zadar pentru nimeni: acei care au trăit cu trei sute de ani aproape înaintea noastră ne sunt inevitabil străini într-o măsură oarecare. Iar mersul lucrurilor nu-i dreptliniar și simplu, ca linia imaginară a timpului; de aceea, înstrăinarea sufletească a generațiilor ia forme diverse și capricioase. Cei mai depărtați în timp nu sunt, și sufletește, cei mai complet morți pentru noi. Și nu mai socotim aici cu totul neprevăzutele amănunțimi ale deosebirilor personale. Realismul surprinzător al mimiambilor lui Herondas vine pe atât de aproape de înțelesul unui modern cât de străine și neasimilabile îi sunt tragediile franceze din secolul al 18-lea, dacă nu și din al 17-lea. Pentru mulți din noi, probabil, splendidul impresionist Montaigne este actual, intim și imediat înțeles, iar pe La Bruyère, de pildă, ori pe Vauvenargues, doi virtuoși, melancolici și disciplinați burgezi, îi simțim, în unele părți cel puțin, ca pe niște vechi și cu totul istorice umbre.

Sumar considerat, francezul clasic se arată a fi de-a dreptul în contrast cu simțirea și mintea europeană din ultima jumătate de veac. Pentru dânsul, madrigalele trebuiau să fie exact raționate și tragediile matematic construite. Noi am ajuns să declarăm până și matematica relativă și convențională. Spiritul clasic este pătruns și susținut de sentimentul siguranței; îndoiala, întrebarea, curiozitatea par să fi fost atunci la maximum de atrofiare, iar misterul nu exista decât doar ca noțiune simplistă și foarte puțin misterioasă din catehism. Din contră, sufletul actual, în dezorientarea îndoielilor de tot felul, în haosul curiozităților fără capăt și seamă, plutește ca în aerul său natural. Gândirea noastră este relativistă, istorică, gata să întrebe, să se îndoiască; clasicul este dogmatic, fără perspectivă istorică, mintea lui este totdeauna sigură, gata să definească, să încheie, să decidă. Toate acestea înseamnă, mi se pare, că atitudinea intelectuală a clasicului tinde, în fond, mai mult spre practică, a noastră spre contemplare. Noi suntem purtați de un complex suflu impresionist; ei erau pătrunși de evlavie pentru raționalitate. Conștiința lor filozofică a fost Descartes; pentru noi, James și Bergson trag concluziile unui universal impresionism și descoperă, curios și subtil, structura esențial practică a inteligenței discursive și *deformările* pe care le aduce ea experienței intime. Pentru acela care simte aceste contraste un sentiment de înstrăinare vine neîntârziat să complice acea impresie primă de claritate excesivă și pare că inutilă, cu care ne întâmpină textele clasice. Interpretarea lor, capacitatea, adică de a le actualiza înțelesul în chip cât mai viu și mai intim nu ne mai apare atunci atât de lesnicioasă și de la sine curgătoare, așa cum intenția autorilor acelora înșiși, atât de categoric afirmată, tinde să ne-o sugereze cu veșnicul său postulat de claritate, rațiune și elementar bun-simț. Arta de a citi încet, despre care vorbea Nietzsche, când își adusese odată aminte c-a fost filolog, își găsește toate drepturile aici, ca și oriunde deosebirile între un suflet și altul au trecut de oarecare margini, margini pe care fiecare le simte, probabil, deosebit și pe care nimeni nu le poate preciz și complet arăta.

*

Povestește Montaigne la capitolul despre creșterea copiilor că, mergând odată la Orléans, a întâlnit doi dascăli care veneau spre Bordeaux, dar nu împreună, ci unul cam la cincizeci de pași în urma celuilalt. Mai departe, în spatele celor doi, se vedea un boier cu suită mare de ostași. Unul din oamenii lui Montaigne întrebă pe dascălul dintâi că cine să fie domnul care vine în urmă; dascălul, crezând că-i vorba de tovarășul lui, a răspuns: nu-i „domn“, ci profesor de gramatică, iar eu sunt profesor de logică. Montaigne face haz de confuzia omului, spune că boierul care venea în urma dascălilor era contele de La Rochefoucauld și urmează așa: „Or, nous qui cherchons, au rebours, de former non un grammairien où logicien, mais un gentilhomme, laissons-les abuser de leur loisir: nous avons affaire ailleurs“. Acel senior, despre care autorul zice că era mort în momentul când el își scrie capitolul, nu poate să fi fost altul decât Francisc al III-lea, conte de La Rochefoucauld, prinț de Marcillac, mare

căpitan protestant asasinat în noaptea Sf. Bartolomeu, și străbun direct al autorului *Maximelor*, care n-a fost om de carte multă, dar un perfect gentilom și filozof moralist pe deasupra, „et honnestes gens sont les philosophes“, zice tot Montaigne, partizan fervent al educației fără multă carte și inventator al adjectivului *livresque*, cuvânt de dispreț pentru tot ce este numai cărturăresc. După o mărturie de multe ori citată a doamnei de Maintenon, La Rochefoucauld „avoit une physionomie heureuse, l'air grand, beaucoup d'esprit et peu de savoir“. Iar Segrais, om de casă al doamnei de La Fayette, zice: „Mr. de La Rochefoucauld n'avoit pas étudié; mais il avoit un bon sens merveilleux, et il savoit parfaitement le monde“. Montaigne, prin urmare, ar fi avut de ce să fie mulțumit văzând pe strănepotul aceluia care-i dăduse ocazie să-și ilustreze cu amuzantă finețe credințele pedagogice.

„L'honnête homme“, acest tip istoric, dezvoltat și precizat în clasicismul francez, a fost definit de La Rochefoucauld însuși. În cunoscuta maximă: „le vrai honnête homme est celui qui ne se pique de rien“ el a rezumat, ca de obicei, în formula cea mai uscată și mai transparentă, înțelesul acelui ideal al timpului, pe care Pascal îl desinează în însemnările lui agitate și colorate, iar Cavalerul de Méré îl predică în pedantismele lui elegante. Și în viață, La Rochefoucauld a realizat aproape acea definiție. Aproape numai fiindcă s-a amestecat în politică, destulă vreme și cu destulă patimă, ceea ce, orișicum s-ar înțelege politica și oricum ar fi fost ea practicată atunci, tot înseamnă „se piquer de quelque chose“. Ca mai toți tinerii, el s-a supus sugestiilor vremii și impulsurilor clasei sale. Înfrângerea și decepția au fost complete. Nobilimea feodală era definitiv condamnată să cadă, iar La Rochefoucauld pare să se fi bucurat de o deosebită nedestoinicie pentru lupta politică. Rezultatele de fapt dau cel puțin plină dreptate istețului său dușman, cardinalul Retz, care-l judecă așa: „Il n'a jamais été capable d'aucune affaire... Il a toujours eu une irrésolution habituelle; il n'a jamais été querrier, quoiqu'il fût très bon soldat. Il n'a jamais été par lui-même bon courtisan, quoiqu'il ait eu toujours bonne intention de l'être. Il n'a jamais été bon homme de parti, quoique toute sa vie il y étoit engagé“. Și-i dă sfatul tardiv: „il eût beaucoup mieux fait de se connaître et de se réduire à passer, comme il eût pu, pour le courtisan le plus honnête homme, à l'égard de la vie commune, qui eût paru dans son siècle“ (cuvintele: „le plus honnête homme a l'égard de la vie commune“ le-a șters Retz mai pe urmă din text).

A evita orice specializare, a fugi de orice profesiune ca atare, desigur de frica deformării profesionale și de dragul perfectei eleganțe personale, acesta-i postulatul societății în care și pentru care s-a născut literatura franceză clasică. Dar specializarea într-o formă și un grad oarecare pare a fi fatal legată de viața istorică, ca și de cea fizică. Astfel, „l'honnête homme“ n-a putut scăpa de a fi specialist. Pentru lupta pe care necesar o duce omul de curte împotriva tuturor celor de seama lui, ghicirea intențiilor, prevederea motivelor concurentului erau operații vitale. Totdeauna la pândă în mijlocul rivalilor de nesfârșite feluri și nuanțe, urmărindu-le de aproape toate nimicurile lor *expresive, „l'honnête homme“* a fost silit să învețe și, în parte, să inventeze o tehnică a observației psihologice, să o dezvolte până la o curioasă rafinare, care oamenilor din alte sfere și alte epoci le apare inutilă și absurdă. Mulți din europenii de astăzi, mai cu seamă din burgezimea nouă, americanizată și grăbită, sunt probabil, cu optica lor psihologică sumară și din topor, prin excelență nepricepuți în fața microscopiei moralistice a curtenilor din Versailles și a duhovnicilor lor.

Antoine Gombault, Chevalier de Méré, prieten și mai cu seamă protector de o suficiență destul de naivă al lui Pascal, luase asupra sa, ca un monopol, să fixeze teoria perfectului om *de lume*. Un specialist desăvârșit, pedant, plin de importanța învățăturii lui – *la science du monde*. Oricum, sub inspirația acestuia, Pascal a ajuns să deosebească două tipuri intelectuale fundamentale: *l'esprit géométrique* și *l'esprit de finesse* – o primă și capitală descoperire în psihologia individului, în tot cazul o surprinzătoare probă pentru capacitatea de analiză și de superioară curiozitate a epocii, în studierea inteligenței. Méré sfătuiește așa, în general (*Oeuvres du Chevalier de Méré*, Amsterdam, 1691, I, 264. Citatele din Méré sunt luate din Léon Brunschvigg: *Pensées et Opuscules de Blaise Pascal*, Paris, 5-a éd., 1909): „Il faut observer tout ce qui se passe dans le coeur et dans l'esprit des personnes qu'on entretient, et s'accoutumer de bonne heure à connaître les sentiments et les pensées par des signes presque imperceptibles". Iar lui Pascal îi scrie și-l mustră: „Il vous reste encore une habitude que vous avez prise en cette science (la géométrie) à ne juger de quoi que ce soit que par vos démonstrations... Ces longs raisonnements tirés de ligne en ligne vous empêchent d'entrer d'abord en des connaissances plus hautes qui ne trompent jamais... Lorsqu'on a l'esprit et les yeux fins, on remarque à la mine et à l'air des personnes qu'on voit quantité de choses qui peuvent beaucoup servir"... Elementarele și prețioasele observații, scoase de prin saloane de mediocrul Méré, au devenit un stimul serios pentru mintea profundă și sufletul grav al lui Pascal; o comoară de reflexii morale s-au născut acolo – „l'étude de l'homme, la vraie étude qui lui est propre... qui me consolera toujours de l'ignorance des sciences extérieures". Iar pe La Rochefoucauld, spirit fin de o excepțională vigoare și nealterat de vreo disciplină geometrică, furtunile luptelor civile și, mai apoi, conflictele mici, discrete și năbușite ale vieții de salon l-au adus tot la știința subtilă despre om. Și pe acest din urmă îl preocupau de ajuns diferențele dintre tipurile intelectuale. În câteva maxime (de ex., 97, 99, 100, și a doua bucată din așa-numitele *Réflexions diverses*), el caută să precizeze nuanțele difuze ale vieții mintale. Prin terminologia stângace și vagă, inevitabilă tuturor începuturilor (*grandeur et lumière de l'esprit, politesse de l'esprit, galanterie de l'esprit, bel esprit, bon esprit, esprit droit, esprit utile et esprit d'affaire, esprit de feu et esprit brillant, esprit fin et esprit de finesse, esprit de détail – on peut être sot et avoir beaucoup d'esprit*), se simte observația încordată pentru a surprinde contururile varietăților psihice.

Este de însemnat că aplicarea cuvântului anatomie la viața sufletească, o metaforă pe care mulți din noi poate o socotesc foarte recentă, era de mult uzuală în vremea de care vorbim. Încă bătrâna domnișoară de Gournay, fanatica admiratoare

și editoare pioasă a lui Montaigne, scrie (*Préface sur les „Essais"*, 1635): „On trouve dans Montaigne l'anatomie parfait des passions des hommes et de leurs mouvements intérieurs... un particulier et spécial dessin anatomiste (sic) universel de l'homme intérieur". Mai târziu, cealaltă antică domnișoară, Madeleine de Scudéry, printre laudele diverse din care-și compune propriul portret (*Le Grand Cyrus*, 20-e livre, 10-e partie), își revendică și ea meritul unei rari finețe psihologice cu următoarele cuvinte: „Elle exprime si délicatement les sentiments les plus difficiles à exprimer et elle sait si bien faire l'anatomie d'un coeur amoureux... qu'elle en sait décrire exactement tous ces sentiments tumulteux qui ne sont jamais bien connus que de ceux qui les sentent où les ont sentis" – un text de o prea naivă vanitate, dar foarte caracteristic, pentru intensa ambiție psihologică a timpului. În sfârșit, Fénelon aplică figura favorită chiar aceluia care ne interesează aci direct: „Le prédicateur a fait une anatomie des passions qui égale les maximes de M. de La Rochefoucauld" (*1-er dialogue sur l'éloquence*).

Această curiozitate psihologică pătrunde clasicismul francez aproape în întregimea lui; două forme însă, portretul și maxima, le-a consacrat exclusiv. Amândouă s-au născut și practicat în saloanele de pe vremuri, mai întâi oarecum ca jocuri de societate, portretele mai cu seamă în casa domnișoarei de Montpensier, turbulenta și pasionata verișoară a lui Ludovic XIV; iar maximele, la doamna de Sablé, femeie cu carte și prețioasă de mare distincție. Și cu atâta furie s-a dat lumea la aceste jocuri, încât foarte curând au trebuit să cadă asupra lor ironiile saloanelor chiar, pe care, firește, parodiile răuvoitorilor de dinafară, ca Furetière, de pildă, n-au lipsit să le sporească. Dar modelele intelectuale sunt, pentru istoric, fenomene totdeauna serioase. În cazul special, jocurile de care vorbim au devenit stiluri și au ținut condeiul în mâna lui Rochefoucauld, care, în calitate de maistru nediscutat al aforismului psihologic, constată cu înalt dispreț amestecul supărător al nechemaților, dovedind cu această ocazie o viguroasă demnitate de specialist: „Je ne sais si vous avez remarqué que la goût de faire des sentences se gagne comme le rhume. Il y a ici des disciples de M. de Balzac qui en ont eu vent et qui ne veulent plus faire autre chose" (scrisoare din 1660 sau 1662). Exclusivismul magistral se arată dar în toată asprimea lui în această respingere deplin conștientă a incompetenților. Și acest sentiment era inevitabil omului care zece ani meditase, discutase și refăcuse, cu minuțioasă și grea răbdare, *Maximele*. Idealul numit: „l'honnête homme" își dă pe față contrazicerea iremediabilă care zăcea în el; „l'honnête homme" a devenit un „homme de métier". Astfel, din o trebuință impusă de viața saloanelor, observația psihologică, după ce a fost practicată ca sport de către mulțimea mediocrilor, s-a schimbat, în mintea omului chemat, într-un lux serios, în cunoștință exactă. Méré avea mare plăcere să vorbească despre „la science du monde", care, după judecata lui, trebuia să fie „la plus constante préoccupation de l'honnête homme"; și cu deosebire era mândru că pe doamna de Maintenon, încă de copilă, el a învățat-o știința aceasta. La Rochefoucauld – „l'homme de son siècle le plus poli", zicea Vauvenargues (réfl. 336) – a realizat altceva decât această mediocră tehnică pe care o preda mediocrul cavaler. Cu înverșunarea specifică intelectualului autentic, cu o ascuțime de spirit rară, el a aprofundat etiologia activității morale și a desinat, cu o strălucitoare evidență, unul din cuprinsurile cele mai hotărâtoare și mai curios ascunse ale vieții noastre interioare.

Înșirată din bucăți scurte și răzlețe, lucrarea lui este din cele mai unitare. Voltaire (*Siècle de Louis XIV*, chap. 32) expediază cuprinsul *Maximelor* cu vorbele: „il n'y a presque qu' une vérité dans ce livre... cependant cette pensée se présente sous tant d'aspects variés, qu'elle est presque toujours piquante". Se înțelege ușor că partea dintâi a judecății acesteia a fost de preferință ținută minte și repetată. Încercăm aici a expune gândirea lui La Rochefoucauld după „aspectele ei variate".

*

Pentru a cunoaște bine un lucru, zice autorul, trebuie să-i știm detaliile; iar detaliile sunt infinite; astfel cunoștințele noastre sunt totdeauna superficiale și imperfecte.

În ce privește sufletul omului, este mai ușor a-l cunoaște în general decât pe al unui individ îndeosebi. Căci omul este subiectul cel mai schimbător, materia cea mai necunoscută din toate. Între un tip uman și altul este tot atâta depărtare ca între o specie animală și alta. Și, ceea ce sporește încă greutatea: fiecare individ uman se află a fi uneori tot atât de deosebit de el însuși cât se deosebește de alții. Sufletul omului este o perpetuă producere și dezvoltare de porniri și patimi; una piere numai când alta îi ia locul, și adesea cea din urmă este cu totul opusă celei dintâi. Calitățile noastre sunt nesigure și confuze. Noi înșine nu ne cunoaștem voința întreagă, și nici nu ne putem da seamă de toate faptele produse de patimile noastre. Întâmplările dinafară ne fac cunoscuți nu numai celorlalți, ci și nouă înșine. Cei mai mulți oameni au, ca și plantele, calități ascunse, pe care întâmplarea numai le descopere. Închipuirea omenească nu este în stare a inventa atâtea felurite contraziceri câte natural există în fiecare suflet de om. În sfârșit, în bine ori în rău, calitățile noastre sunt obscure și problematice; ele stau totdeauna la voia întâmplării. Confuzia aceasta se vede și în sentimentele și aprecierile noastre despre caracterele și faptele morale. De multe ori oamenii de merit ne sunt scârboși, iar alții, plini de defecte, ne plac. Există un fel de merit fad, și sunt persoane stimabile care te dezgustă. Pe unii îi prinde să aibă defecte, pe alții virtutea îi dizgrațiază.

Așa de informă și neînțeleasă este judecata noastră morală, încât s-ar putea zice că faptele omenești au, unele, o stea norocoasă, iar altele nu; cele cu noroc au parte de laudă, celelalte – de ocară. În opinia oamenilor, crimele chiar devin inocente ori glorioase când strălucesc prin numărul și excesul lor. Ca otrava în leacuri, vițiul intră în compoziția virtuții; prudența numai amestecă totul, temperează și aplică produsul în lupta vieții. După cum la jocul rimelor, fiecare, pornind de la aceeași pereche de

cuvinte, împlinește altfel versurile, așa și cu faptele noastre: fiecare le explică cum îi place.

Sub această universală diversitate și nesiguranță în care ni se înfățișează realitatea se ascunde pare că totuși o tainică ordine care rânduiește locul și mersul fiecărui lucru. Pentru noi, însă, domină tot numai capriciul infinit al dispozițiilor noastre interne și fluctuația întâmplărilor dinafară. „La fortune et l'humeur gouvernent le monde". Și capriciile sufletului sunt încă mai bizare decât acele ale soartei.

Atât de inconsistentă și plină de contraziceri este natura noastră, încât și măsura propriei fericiri și nefericiri n-are temei, nici judecată. Niciodată nu-i omul nici așa de fericit, nici așa de nenorocit cât își închipuiește; căci și fericirea atârnă, ca și nenorocirea, tot așa de mult de dispozițiile momentului, ca și de soartă.

Viața sufletului ne rămâne ascunsă și neînțeleasă pentru că obscur este și substratul ei fizic. Cursul obișnuit și regulat al vieții trupești poartă imperceptibil voința noastră spre fapte felurite. Părțile organismului, laolaltă sau pe rând, ne cârmuiesc sufletul cu mișcările lor misterioase și hotărăsc, fără să știm cum, faptele noastre. Noi nu băgăm de seamă decât impulsurile excesive, mișcările neobișnuite ale organismului, ca de exemplu violența mâniei; dar cine simte mersul continuu și ordinar al vieții organice și răsunetul său în suflet? De aceea, nu-i tocmai drept să vorbim de slăbiciunea sau puterea spiritului; puterea și slăbiciunea aceasta sunt numai un efect al bunei sau relei dispoziții a organelor corpului. Tot astfel sentimentele și afectele noastre nu sunt nimic alta decât grade deosebite ale reacțiilor organice. Mai potrivit ar fi să constatăm că sufletul poate fi, ca și corpul, sănătos ori bolnav, că sănătatea unuia nu-i mai bine asigurată decât a celuilalt, și că pentru amândouă boala recidivează.

Este cu totul înșelător, deși-i o plăcută mângâiere, să credem că am scăpat de un nărav rău; în faptă, năravul ne părăsește, și ce ne închipuim că ar fi o vindecare este numai o suspendare sau o înlocuire a unui rău cu altul. Iar când se întâmplă să nu ne lăsăm luați prea tare de un singur nărav, cele mai de multe ori aceasta vine de acolo că sufletul este robit de mai multe deodată. Se pare că natura a hotărât fiecăruia, de la naștere, anume granițe și pentru bine și pentru rău, și s-ar zice că apucăturile rele ne așteaptă, în drumul vieții, ca niște gazde la care suntem siliți să descindem. Dar nu-i probabil că experiența ne-ar putea învăța să ne ferim de ele dacă, pentru a presupune absurdul, ne-ar fi iertat să facem încă o dată același drum.

În această absurdă și haotică clătinare a sufletului, singură dragostea de sine, cu arătările ei multiple, este cea mai statornică apariție. Oricâte descoperiri s-au făcut în domeniul dragostei de sine, încă multe ținuturi ale sale sunt necunoscute. Pentru că patima aceasta, care nu se odihnește niciodată, este mai iscusită decât cel mai iscusit om. Pornirile ei sunt cele mai năvalnice, scopurile ei cele mai ascunse, purtările ei cele mai viclene. Șiretlicurile sale nu se pot socoti, prefăcătoriile ei întrec toate metamorfozele, combinațiile sale întrec în subtilitate și rafinament pe cele himice. Nu pot fi pătrunse adâncurile și întunecimile în care ea se ascunde ochilor celor mai ageri. Acolo ea, adeseori, este sie însăși nevăzută, acolo zămislește ea, nutrește și crește afecțiuni și uri câteodată atât de monstruoase, încât singură nu le recunoaște, după ce le-a dat la lumină. În noaptea aceasta în care stă învăluită se nasc părerile ridicule de sine însuși, de acolo vin greșelile și neștiința ei grosolană, de acolo prostiile cu care iubirea de sine se ascunde pentru ea însăși. Dar orbirea aceasta diversă și imensă față de sine n-o oprește să vadă totdeauna bine în afară; acolo unde interesul ei stă în joc, unde poftele ei se îndreaptă cu toată furia, acolo vede și simte, aude și înțelege, bănuiește, ghicește totul. Sub forme complexe și contradictorii: tiranică și supusă, sinceră și ipocrită, miloasă și crudă, fricoasă și îndrăzneață, cu toate capriciile și curiozitățile mascându-se și deformând lucrurile pân-într-atât ca să se înșele singură, dragostea de sine stăpânește în toate viețile și stările, trăiește peste tot și din tot, se dă și cu dușmanii săi pentru a se ponegri pe ea însăși, concentrată într-o singură pornire; aceea de a fi și de a se afirma. Prin ea omul devine propriul său idol și, dacă soarta ar îngădui, tiranul tuturor semenilor săi. În scurt, omul nu poate iubi nimic decât numai cu privire la el însuși, și fiecare este gata să-și caute plăcerile și foloasele în dauna celorlalți. De aceea oamenii n-ar fi putut trăi împreună dacă nu s-ar fi amăgit unii pe alții.

Atât de mult ne-am deprins a ne ascunde și preface față de alții, încât am ajuns să ne înșelăm fiecare pe sine. Aproape regulat sentimentul și voința înșeală mintea. Și cele mai adeseori suntem tot atât de bucuroși că ne-am înșelat singuri cât suntem de supărați că ne înșeală alții. Firește: este doar tot așa de ușor să ne înșelăm singuri pe noi fără să prindem de veste, cât este de greu să înșelăm pe alții fără să simtă. Totuși, chiar față de alții, omul realizează o așa perfecție în meșteșugul imitării și falsificării expresiei, încât ar însemna că nu judeci drept dacă nu te-ai lăsa înșelat. De obicei, însă, prefăcătoria este mult mai groasă și mai nerușinată. Mai toți avem un grad oarecare de falșitate. În toate profesiile aproape, fiecare își face o mutră ca să apară într-un anume fel care-i convine. Astfel, lumea-i plină de mutre. Cu schimbarea situației schimbăm și mutrele; câteodată apucăm înainte, „combien de bourgeoises se donnent l'air de duchesses". Atunci joacă mare rol aceea ce se cheamă aerul demn, care totdeauna este cu atât mai fals cu cât îl accentuăm mai tare.

Omul nu poate fi fără să nu imite, și în orice imitație este ceva fals și stângaci. De multe ori, imitația se face fără știință. Mai nimeni nu-i în stare să urmeze în totul naturii sale, mai toți își părăsesc propriile daruri naturale pentru a încerca să-și ia altele; prin aceasta se realizează doar un maximum de ridicul, căci nu poate fi omul niciodată așa ridicul prin calitățile firești ca prin acele pe care se preface că le are. Și cum nici un suflet nu are puterea de a fi autentic și adevărat liber de imitație, se poate zice că, dacă sunt oameni care par liberi de orice ridicul, aceasta nu-i decât părere și vine de acolo că nu i-am cercetat destul de bine. Se înțelege, imitația și exemplul sunt inevitabile: buna creștere și toate învățăturile nu ar putea fi fără ele. Dar cele ce câștigăm prin imitație trebuie să se potrivească bine cu calitățile naturale; aceste din urmă trebuie să transforme și să dezvolte imperceptibil pe cele dintâi. De obicei,

oamenii nu știu să-și potrivească aerul și manierele cu figura, nici tonul și cuvintele cu gândurile și sentimentele; mai nimeni n-are urechea destul de fină pentru a simți exact acest fel de armonie. Dar efectele imitării merg mai adânc decât faptele și maniera externă; deformările aceste merg până acolo că se găsesc, de pildă, oameni care nu s-ar fi îndrăgostit niciodată dacă n-ar fi auzit vorbindu-se de dragoste. De aceea dragostea, unică în felul ei autentic, are mii de felurite còpii; ca și despre stafii, toți vorbesc de dânsa, dar puțini au văzut-o.

Sub toate nesfârșitele forme ale falsității universale se ascunde dar unul și același efect atotputernic: dragostea de sine. Ea le produce și le pune în mișcare pe toate; ea este motivul real, virtuțile sunt de obicei aparente. Când soarta vrăjmașă doboară pe un om mare, se vede atunci că el răbda nenorocirile prin puterea ambiției, și nu prin vreo altă deosebită vigoare a sufletului, care să se poată numi virtute. Numai mărimea vanității deosebește de obicei pe oamenii mari de ceilalți. Disprețul de bogății al filozofilor era, în realitate, pofta ascunsă de a-și răzbuna meritele de nedreptatea soartei, un mijloc de a se apăra de înjosirea sărăciei, o cale piezișă dar pentru a ajunge la glorie. Iar disprețul de moarte pe care-l afișează uneori condamnații este numai frica de a privi moartea în față. Căci puțini oameni cunosc moartea și sunt în stare să o sufere cu hotărâre; cei mai mulți i se supun cu stupiditate numai. Cei mai abili și mai bravi sunt acei care aleg pretextele cele mai oneste pentru a nu se gândi la dânsa; ne înșelăm foarte când credem că moartea, de aproape, ni se arată așa cum de departe ne-am închipuit-o. Nici un sentiment nu-i destul de tare pentru a ne susține în fața celei mai strașnice încercări.

Multe dar din așa-numitele fapte mari, de care se încântă oamenii, n-au fost în realitate făcute pentru scopuri mari, ci mai ales, din capricii, din patimi și pentru scopuri mici, atunci când nu sunt rezultatul numai al oarbei întâmplări. Nu din virtute sunt totdeauna cinstite femeile, nici bărbații viteji din vitejie; ci temperamentul, rușinea și vanitatea sunt aici motivele obișnuite. În tot cazul, virtutea n-ar putea merge prea departe fără sprijinul vanității; și nu atât din judecată, cât din vanitate face omul lucruri care nu-i plac.

În ce privește raporturile noastre cu cei mai de aproape, putem constata mai întâi că avem cu toții destulă putere pentru a suporta nenorocirile altora. Iar explozia de bucurie pe care o avem în fața fericirii lor, pornește cele mai adeseori din speranța în vreo fericire care ne așteaptă sau în putința de a trage foloase din norocul lor. Se pare că chiar în supărările celor mai buni prieteni găsim ceva care nu ne displace: ne bucurăm probabil atunci de ocazia de a ne da în spectacol bunătatea și amabilitățile. De altă parte, exploatăm suferințele noastre ca să atragem bunăvoința și aprobarea prietenilor. Adesea lacrimile chiar, după ce au înșelat pe alții, ne înșeală pe noi. Ne închipuim că plângem pe mort: în faptă, ne plângem pe noi. Alteori scoatem din doliul nostru glorie: o veșnică, incomparabilă și superbă durere, caz frecvent mai ales la femei. Iar în situații mai puțin grave plângem pentru a trece de buni la inimă, plângem ca să ne plângă alții pe noi, în sfârșit, plângem pentru că-i rușine să nu plângem. Față de dușmani, în compătimirea pe care le-o arătăm se ascunde mândria de a le putea arăta că le suntem superiori. Împăcarea cu dușmanul înseamnă ori că ne temem de continuarea luptei și așteptăm folos de la încetarea ei, ori suntem curat numai osteniți de război.

Osteneala și slăbiciunea, mai scurt: lenea, sunt formele în care impulsul dragostei de sine ajunge a se odihni în el însuși. Dintre toate năravurile noastre, acel pe care-l cunoaștem poate mai puțin este lenea. Ea este totuși cea mai aprigă dintre patimile toate, numai cât efectele ei stau foarte ascunse. Dacă luăm bine seama, vom vedea că în orice împrejurare ea pune stăpânire pe interesele și plăcerile noastre. Odihna lenei este un farmec ascuns al sufletului, care oprește silințele cele mai înfocate, dărâmă cele mai tari hotărâri, consumă pe nesimțite toate patimile și virtuțile. De lene ne deprindem cu aceea ce-i ușor și plăcut, de lene mintea își stăvilește singură mișcările și oprește lărgirea cunoștințelor; astfel că nu este om care să fi avut tăria de a-și lărgi inteligența și de a o duce așa de departe cât ar fi putut ea merge.

Ținând seamă de această putere a lenei și, ceea ce-i totuna în fond, de slăbiciunea voinței, înțelegem că nimeni nu merită să se cheme om bun dacă nu are în el puterea de a fi rău. Multe așa-numite fapte bune sunt numai efectul lenei, al voinței neputincioase. Multe ticăloșii se fac din slăbiciune, nu din scop de a face anume o ticăloșie. Lenea și timiditatea, și nu cine știe ce virtuți, sunt puterile care ne țin de obicei în cercul datoriei; iar călcarea datoriei vine mai adesea din plictiseală, adică tot din slăbiciune, decât din interes. De aceea, nu-i drept să zicem că prin tăria sufletului rezistăm patimilor, ci numai că patimile singure sunt atunci slabe. Iar ceea ce de obicei se cheamă stăruință sau consecvență nu-i decât durata însăși a gusturilor și pornirilor noastre, pe care noi nu ni le putem nici da, nici lua. Astfel, slăbiciunea se opune virtuții mai direct decât viciul. Prin slăbiciune ne mângâiem de relele pe care judecata nu le poate dovedi; părem a răbda cu tărie nenorocirile, pe când în fapt suntem numai doborâți, suferim fără să îndrăznim a privi nenorocirea în față, asa cum fricoșii se lasă uciși fiindcă li-i frică să se apere. Din cauza acestei neputințe esențiale a voinței, adeseori violențele, pe care suntem nevoiți să ni le facem noi singuri, ne dau o suferință mai mare chiar decât acele pe care ni le fac alții.

Masca obișnuită a slăbiciunii este aceea ce vulgar se numește bunătate. Aici ar trebui mai întâi să ne gândim că numai caracterele ferme sunt în stare să aibă adevărată blândețe, iar acele care par blânde n-au de obicei decât slăbiciune, și aceasta se preface ușor în acreală; iar apoi, că naturile slabe sunt incapabile de sinceritate. Și natura a vrut ca slăbiciunea să fie defectul cel mai incurabil. De aceea, în fața unei mișcări care pare de tot sinceră, este totdeauna de gândit dacă nu-i efectul unui calcul abil; interesul stă doar veșnic gata să absoarbă toate pornirile virtuoase.

Fără îndoială, există adevărată virtute, există adevărată bunătate; există, de exemplu, dragoste adevărată – aceea care stă în adâncul sufletului, ascunsă oarecum ei înseși, precum adevărată și sigură umilință și adevărat și sigur curaj sunt numai acele cu totul necunoscute. Dar aceste sunt rarități, și aici a fost vorba de aspectul cel mai general al motivelor acțiunii morale. Se pare că, îndată ce devin prea conștiente, pornirile noastre se pervertesc: vanitatea și interesul le iau în primire pentru a le da cunoscuta deformare. Mai multe fapte crude face, de pildă, omul din interes ori vanitate decât din instinctivă cruzime. Alte porniri, cât de violente, ne mai iartă din vreme în vreme; vanitatea ne frământă întruna. Și cât izbutim să rupem din celelalte defecte servește adeseori numai să ne sporească îngâmfarea. Și totuși, vanitatea mai mult decât judecata are puterea de a ne face să călcăm în picioare gusturile și înclinările naturale. Oricât de mult bine ne-ar spune cineva despre noi, tot nu poate aduce ceva nou, și nu există om care să se creadă întru ceva mai prejos de acela pe care-l stimează mai mult dintre toți.

Adevărul asupra obișnuitelor motive morale se arată destul de frumos atunci când oamenii vorbesc de propria lor purtare: aceeași iubire de sine, care de obicei îi orbește, îi luminează atunci minunat și-i face să ascundă și să suprime cu cea mai mare exactitate tot ce ar putea părea condamnabil. De aceea, foarte multă lume se irită atât de caracteristic împotriva analizei care descopere izvorul faptelor noastre. Orișicum, binele pe care-l poate face adevărul în lume rămâne totdeauna mai mic decât răul provocat de aparențele lui mincinoase.

*

Am expus cuprinsul maximelor, urmând, de cele mai multe ori textual, vorba autorului; am așezat numai ideile așa, încât unitatea și continuitatea de gândire, pe care o simte oricine răsfoiește cartea cu atenție, să iasă cât mai tare în lumină.

La Rochefoucauld a scandalizat și entuziasmat mulți cititori de pe vremuri, și încă pe unii din cei de astăzi nu-i lasă indiferenți. Cei mai mulți, probabil, se simt, la citirea lui, oarecum deranjați în obișnuitele lor sentimente și judecăți, și, firește, se supără de această deranjare. Maximele strică cheful omului, pentru că ele schimbă locul la o mulțime de gânduri care stau atât de frumos așezate în minte, încât nici nu te mai ocupi de ele, atât de siguri și mulțumiți ce suntem de buna lor așezare. Autorul a știut bine ce are să se întâmple, și de aceea zice (în *Cuvântul către cititor*, la I-a ediție, din 1665): „Je prie le lecteur de ne point entraîner son esprit au premier mouvement de son coeur, et de donner ordre, s’il est possible, que l’amour-propre ne se méle point dans le jugement qu’il en fera... Le meilleur parti que le lecteur ait à prendre est de se mettre d’abord dans l’esprit qu’il n’y a aucune de ces *Maximes* qui le regarde en particulier et qu’il est seul excepté, bien qu’elles paroissent générales“... Păcat că la vorbele acestea din urmă comentatorii , oameni prudenți, au grijă să explice, zicând, de ex.: „Cette phrase, *ingénieusement ironique!*“... Astfel că cititorul pierde orice putință de mângâiere și se necăjește și mai rău. Din fericire, edițiile cele mai răspândite n-au comentar, și atunci poate că cei mai mulți cititori sunt întrucâtva consolați. În orice caz, optimist fiind din natură, am credința fermă că cititorii, chiar dacă se supără destul de lectura *Maximelor*, uită curând supărarea cu carte cu tot; și pentru că am credința aceasta, am și curajul de a-i pofti să încercăm a vedea ce spune, pe înțelesul nostru actual, cartea aceasta, care are dubla infirmitate de a fi și veche, și iritantă.

A fost, și probabil încă persistă în anume sfere de idei ale timpului nostru, o preocupare foarte accentuată de a reduce cât mai mult rolul și semnificarea reală a individualității. Cu ajutorul biologiei ori a științelor sociale, s-a filozofat pentru a se afirma că individul este o abstracție, un product ideal, izvorât din trebuințele teoretice și practice ale sufletului, în sfârșit, un fel de postulat regulativ și nu o dată constitutiv al realității. Colonie de celule în adevăratul său aspect fizic, individul este, sufletește, numai un moment fugitiv și arbitrar delimitat al continuei și universalei conștiințe sociale care, în domeniul psihic, este realitatea oarecum autentică și superioară. Ca o dezvoltare a acestora, a intervenit cu vremea o frază mult prea cunoscută, fiindcă a intrat doar în circulația celei mai zilnice și mai vulgare literaturi, o frază care asigură că natura nu se preocupă de existența individului, ci numai de a speciei. Această splendidă nerozie, care strălucește deosebit prin însăși frecventa ei repetare, nu-i probabil decât străvechea evlavie metafizică pentru tipurile și esențele eterne, evlavie costumată, potrivit vremii, în termeni de biologie. Natura, ca să rămânem la stilul acesta teleologic, nu poate să iubească mai mult viața speciei decât pe a individului, pentru că natura, dacă gândește, înțelege atâta lucru, că nu ar putea să despartă pe una de alta și, deci, nici să prefere pe una celeilalte. Mai cuminte este, cred, să admitem că natura nu se ocupă de una mai mult decât de alta, și că produce și distruge și specii și indivizi. Iar dacă durata speciilor întrece cu mult pe a indivizilor, apoi deosebirea aceasta în timp poate avea doar interes practic: a face din ea o bază de distincție pentru interpretări teoretice atât de generale este numai dovadă de o curioasă retrogradare și scădere a spiritului filozofic. Dar oricare ar fi fost și ar mai fi încă succesele și justificarea acelor filozofări asupra ideii de individ, nu este de crezut că radicala și imediata opoziție între *eu* și restul lumii, acest fapt fundamental al experienței intime, să poată fi vreodată cumva subtilizat sau înlăturat din cuprinsul nostru sufletesc. Este vorba aici de faptul însuși primordial al subiectului; oricare ar fi interpretările pe care teoria cunoștinței și psihologia le dau acestui fapt, în forma lui neanalizată și cea mai primară, în care adică voința și afectele iau imediată conștiință de sine, subiectul are pentru el însuși un înțeles unic, imediat și nediscutabil. Formulări ca voința *mea*, durerea *mea* au o specială evidență, un înțeles sigur prin faptul chiar că în posesivele acele se arată o împotrivire față de un altceva care nu-i al meu, și prin care, tocmai, durerea și voința aceea se lămuresc și există ca ale mele.

Din punctul de vedere al acestei originare și radicale opoziții, societatea nu poate, pentru fiecare din noi, să însemneze, mi se pare, decât: toți oamenii minus Eu. În dezvoltarea vieții istorice, opoziția aceasta esențială a produs în fiecare suflet ca o suprafață de atingere și de apărare, un strat de stări sufletești pe care eternul conflict între subiectele umane l-a creat și-l creează, continuu în fiecare din ele. Selecționat în lupta aceasta însăși, un noù suflet, sufletul social, s-a depus peste acel natural, în afară

de aceea că chiar acest din urmă a fost în el însuși îmbogățit prin viața socială. Între aceste două suflete se urmează o luptă în sensul că cel de suprafață ar vrea să înghită cu totul pe cel din adâncime, care se răzvrătește, și cel mai de multe ori îl învinge. În istorie apare, la răstimpuri, teama ca nu cumva unul sau celălalt să fie prea atrofiat, așa încât cel natural să rămână fără contrapond, iar cel social fără material pe care să se aplice. Observ aci îndată că La Rochefoucauld, cu o agerime rară și cu o pasionată stăruință, a străpuns stratul sufletului social pentru a descoperi, în detaliu, sub porțiunile lui, porțiunea corespunzătoare a sufletului natural. Desigur, au recunoscut și atâți alții așa-numitul egoism radical al omului; dar minuțioasele insistențe, atenția subtilă așa de stăruitor susținută spre corespondența motivelor dintre cele două straturi ale sufletului dau, mi se pare, lui La Rochefoucauld semnificația de adevărat descoperitor.

Funcțiunea esențială și continuă a sufletului natural este afirmarea proprie și cât mai energică. Numai în caz de specială detracare poate și vrea el să se nege, poate să-și voiască singur distrugerea. Orice solicitare a voinței, orice provocare a afectelor este luată în primire de către această afirmare perpetuă a sufletului natural, trebuie să i se supună sau să pactizeze într-un grad oarecare cu pornirile sale fundamentale, înainte de a intra în circulația ulterioară a vieții interne. Este ca un apriori al voinței primitive și nealterabile, care prinde, supune și stilizează tot ce i se opune și-i solicită, prin însăși această opunere, funcționarea sa esențială și naturală. Ca și timpul, spațiul ori cauzalitatea, acest apriori al voinței primitive trăiește nebăgat în seamă în viața curentă a conștiinței, și numai prin ulterioară și insistentă reflexie ajunge spiritul să și-l poată teoretic clarifica, ceea ce de altfel se întâmplă cu toate acele elemente peste care conștiința naivă trece, clasându-le ca „de la sine înțelese“. Descriind cu o extraordinară pătrundere detaliile funcționării acestui apriori al voinței elementare, La Rochefoucauld îi luminează în mod surprinzător cuprinsul întreg.

Din nevoia absolut vitală de a prezenta cât mai repede în afară figurile consacrate ale sufletului social s-a născut o tehnică minunată, care înșeală chiar pe subiectul în care ea se exercită, și în momentul chiar când se exercită. Atât de repede apar motivele sociale și acoperă pe cele naturale, încât de multe ori foarte cinstit ne irităm dacă cineva încearcă a ne face să vedem jocul cel adevărat de dinăuntrul spectacolului psihic de suprafață. Negreșit, nimic din ce trăiește în sufletul nostru nu rămâne în afară de puterea vieții sociale; nu trebuie dar înțeles ceea ce am numit suflet natural ca un complex care persistă în afară de sfera acelei puteri. Numai de aceasta este aici vorba: că există un fond, pe care, după gust sau după cerințele teoriei, îl putem exprima în formule metafizice sau în formule biologice, și față de acest fond primar viața socială este, logic vorbind, termenul secundar. Fără acel prim termen viața socială nu ar fi, logic, posibilă, nu ar putea fi adică obiect pentru cugetarea noastră. Impulsul primordial de afirmare și apărare al individului se trezește la orice atingere a ființei acestuia, astfel că în cumpăna voinței manifestările acelei energii centrale a persoanei intervin necontenit; și nici că ar putea lipsi de la cântar, pentru că fără dânsele cântărirea nici n-ar fi posibilă. Comitem un fals retoric când, pentru anume fapte morale, calificăm de impoderabile efectele acelui impuls fundamental. Cu o sensibilitate extrem de delicată, spiritul lui La Rochefoucauld descoperă cu de-amănuntul prezența grea a acestor pretinse imponderabile.

Pe hotarele complicate și mobile ale celor două straturi sufletești trăiește aceea ce se numește morală, cel puțin așa cum a rămas definită în literatura filozofică de la Kant încoace, și cum se pare că este, dacă unii teologi au dreptate, înțelesul chiar al învățăturii creștinești: adică supunerea de bunăvoie și din intimă pornire la reguli de acțiune care nu se preocupă deloc de impulsurile noastre imediate, și care, în fapt, cele mai adeseori se împotrivesc direct acestora. Semnul distinctiv al atitudinii morale este dar judecata perfect obiectivă, pe care subiectul o aplică tot atât de exact și fără cruțare lui însuși ca și oricărui alt fenomen din cuprinsul experienței sale. Mișcarea primă și pornirea cea mai îndrăcită și vitală împing violent pe om să-și dea dreptatea sieși totdeauna: sufletul, pus în dezbinare cu sine, se frământă inevitabil ca să-și recapete echilibrul, adică împăcarea cu el însuși, cu orice preț și cât mai perfect. Ne lasă aceste puteri vreodată posibilitatea să ne judecăm sincer și fără rezervă? La Rochefoucauld spune: „Nos ennemis approchent plus de la vérité dans les jugements qu'ils font de nous que nous n'en approchons nous-mêmes". Este, mi se pare, lucru de înțeles ca dușmanii să cerceteze motivele faptelor noastre cu o luciditate și deci cu o putere de pătrundere mult mai intensă decât noi, care suntem, înainte de orice, interesați să ne formăm despre noi o opinie mai mult plăcută decât exactă. În urmărirea curatei atitudini morale, La Rochefoucauld notează cu băgare de seamă locul deciziv al umilinței în tehnica morală: „Personne ne veut être humble. Sans l'humilité nous conservons tous nos défauts". „Les veritables mortifications sont celles qui ne sont pas connues; la vanité rend les autres faciles". Dacă ne reprezentăm atitudinea morală ca o stare în care avem în vedere principii obiective pentru ca, după oarecare reflexie asupra aplicării lor cauzale, să făptuim în deplină conștiință de a le urma întocmai și numai din respect pentru dânsele, cine nu ar înțelege că în acea clipă de dezbatere intimă nenumărate motive de interes natural găsesc timp destul pentru a se furișa prin conștiința noastră și – pentru că nimic nu se întâmplă în zadar – a o colora altfel decât cum cere principiul căruia voim a ne închina? Atunci, inevitabil, cuprinsul tot al conștiinței este calitativ schimbat; iar tocmai jocul acesta de nuanțe, provocat de motivele nepoftite de morală, l-a urmărit cu o curiozitate deosebit de trează La Rochefoucauld. Și fiindcă aceste nuanțări sunt modificări curat calitative ale conștiinței, a învinovăți pe La Rochefoucauld de exagerare, cum zice una dintre cele mai vulgare obiecții, nu-i decât curată neînțelegere a lucrului în discuție.

Dacă nu greșesc, este undeva în *Critica rațiunii practice* un loc, adeseori neluat în seamă, unde Kant dă pare că a înțelege că realizarea atitudinii morale ca stare de conștiință este problematică și că discuția lui face abstracție de această realizare. Și pentru La Rochefoucauld această stare este eminent problematică, și cartea lui poate servi prin excelență pentru a lămuri aceasta; dar el privește încercările omului de a realiza morala nu numai continuu decepționat, dar oarecum și cu o ironică antipatie. El simțea probabil în morală o stare tranzitorie, un drum către o altă stare internă, de o deplină și autentică superioritate, o altă natură deci, mai bogată și mai rafinată. Astfel văzută, atitudinea morală are pare că ceva din nesiguranța, stângăcia și rigiditatea parvenitului, care-i prea conștient de silințele sale pentru a-și pune de acord ființa lui naturală cu situația exterioară. Atunci numai prețuim în întregime, atunci credem deplin în eficacitatea unei stări de suflet, când ea a pătruns în structura intimă și naturală a acestuia. Cu cât mai intensă și mai intimă este legătura între suflete, cu atât mai insuficientă, ori chiar de-a dreptul negativă, simțim atitudinea morală. În dragostea sexuală, unde setea de a cunoaște sufletul celuilalt merge până la turbare, unde percheziționarea acestuia ajunge chinuitoare obsesiune, acolo se poate simți cu supremă claritate ce dezastruos sentiment ne încearcă atunci când în locul impulsului curat, spontaneu, primitiv, ne întâmpină virtuosul, inutilul, monstruosul sentiment al datoriei.

Spune Segrais (*Mémoires*, II, 34) că La Rochefoucauld adusese în uz cuvântul *vrai* pentru a numi caracterele natural și radical curate și armonice; mai cu seamă despre doamna de La Fayette zicea La Rochefoucauld „qu'elle était vraie, parce qu'elle aimait le vrai en toutes choses et sans dissimulation". În această vorbă, se trădează pare că pornirea intimă și adâncă care i-a călăuzit observațiile. El nu nega dar existența unor asemenea suflete, cel puțin a sufletelor în care stările adevărate sunt destul de frecvente pentru a le hotărî caracterul. Destul de bine se înțelege aceasta și din formulele restrictive cu care-și atenuează de multe ori generalizările; totuși, chiar de la publicarea *Maximelor*, multă lume a trecut cu vederea aceste formule de nuanțare, și o doamnă de pe vremuri recomanda chiar că ar trebui introdus un *quasi* regulat în toate aforismele pentru ca să fie perfecte. Ca și cum autorul n-ar fi accentuat destul complexitatea esențială a materiei, așa încât orice om, cu o suficientă capacitate de înțelegere, să simtă sensul *Maximelor* chiar dacă nu poartă absolut toate stampila care să vâre și în ochii cei mai slabi rezervele lămuritoare. Evident, el crede că stări de suflet curate, *adevărate*, sunt foarte rare, și credința aceasta, firește, nu-i exact verificabilă, fiindcă ancheta și statistica nu se pot aplica în domeniul cauzalității morale. Aici nu are loc decât spiritul *de finesse*, nicidecum cel „geometric". Liberi sunt doar generoșii umanitari de toate culorile să se supere pe La Rochefoucauld, să creadă și să afirme proporția contrară.

*

În cuvântul către cititor din fruntea primei ediții a *Maximelor*, publicată cu îngrijirea autorului (1665), se spune: „ce qu'elles contiennent n'est autre chose que l'abrégé d'une morale conforme aux pensées de plusieurs pères de l'Église". Iar autorul necunoscut al *Discursului (Discours sur les Réflexions* etc.), tipărit în aceeași ediție, stăruiește și el asupra conformității *Maximelor* cu învățăturile teologice. În sfârșit, articolul-reclamă din *Journal des savants* (9 martie 1665), scris de marchiza de Sablé și corectat de autor, recomandă cartea astfel: „ce traité est fort utile... parce qu'il fait voir aux hommes que sans le secours de la religion ils sont incapables de faire aucun bien". Fără îndoială, La Rochefoucauld era un necredincios; insistențele aceste evlavioase ascundeau probabil dorința de a se prezenta cu formule prudent-respectuoase la adresa puterilor bisericești. Totuși, sentimentele pe care se sprijină cartea sunt creștine: neîncrederea statornică în capacitatea reală de virtute a omului, aspra și neobosita cercetare a purității motivelor, umilința declarată unic mijloc autentic pentru controlarea adevărului sufletesc, în toate aceste se simte, cred, suflul confesionalului și rigoarea ageră a examenului de conștiință. Prin marchiza de Sablé și prin Jacques Esprit, cei doi intimi cu care se sfătuia și se îndemna aproape zilnic la fabricarea maximelor, profund laicul gânditor putea întreține legături destul de statornice cu lumea teologică: salonul din urmă al marchizei, un fel de Hôtel de Rambouillet cu parfum ecleziastic, era chiar lângă zidurile Mânăstirii Port-Royal din Paris; iar Esprit, crescut în seminarul Oratoriului, era aproape cleric. În voluminoasa lui condică moralistică *De la fausseté des vertus humaines* (2 vol., 8, Paris, 1678), ca și în colecția de maxime a doamnei de Sablé ori în ale cavalerului de Méré, asemănările cu La Rochefoucauld merg uneori până aproape de literalitate; multe maxime le dezbăteau doar împreună, în lungi și dese conversații. Lui Esprit îi scrie o dată La Rochefoucauld: „nous recommencerons de belles moralités au coin du feu". Dar pe clericul Esprit îl preocupă cu deosebire ideea harului dumnezeiesc, în care este singura mântuire, fiindcă singur el poate da virtutea. Despre păgânul Socrat zice: „ses vices étaient très réels, et toutes ses vertus étaient fausses" (II, 387); și se luptă stăruitor cu doi alți vestiți păgâni, Seneca și Cicero, reprezentanți ai virtuților umane. Cu totul altfel gândește nobilul și profanul prieten, care (în celebra conversație cu de Méré dată la lumină de Sainte-Beuve) spune: „la véritable vertu se confie en elle-même, elle se montre sans artifice et d'un air simple et naturel, comme celle de Socrate... Je crois que, dans la morale, Sénèque étoit un hypocrite et qu'Epicure étoit un saint". Și pe același păgân cu numele atât de compromis printre creștini La Rochefoucauld îl proclamă *grand homme* și *admirable génie*.

Experiența saloanelor dar, dintr-o parte, iar din alta gândirea teologică, care pătrunde și ea până la intelectualii din saloane, vin să coincideze în concluzii despre substratul activității morale. Astfel, și cavalerul de Méré, destul de frivol om și totuși credincios prieten al celor de la Port-Royal, scrie maxime ca aceste: „la sincérité n'est qu'une fine dissimulation – la plupart des actions des hommes sond fardées et n'ont rien que l'apparence". Iar deasupra tuturor, Pascal, în câteva aruncături de condei, luminează cu excesiva lui aprindere unele din constatările așa de reci ale maximelor: „Personne ne parle de nous en notre présence comme il parle en notre absence. L'union qui est entres les hommes n'est fondée que sur cette mutuelle tromperie... Si les hommes savaient ce qu'ils disent les uns des autres, il n'y aurait pas quatre amis dans le monde... Tous les hommes se haïssent naturellement l'un l'autre. On s'est servi

comme on a pu de la concupiscence pour la faire servir au bien public. Mais ce n'est que feinte... car au fond ce n'est que haine!" Și aici este de însemnat că afirmările violente ale bolnavului și sălbăticitului Pascal în adevăr exagerează întrucât rețin numai cazurile extreme; La Rochefoucauld însă, gentilomul stăpân pe mintea și vorba lui, ne dă tonul general al gândirii lui în cuvintele: „On ne trouve pas dans l'homme le bien et le mal dans l'excès", – cuvinte care se potrivesc în chip curios și interesant cu acestea ale delicatului prelat Fénelon: „Presque tous les hommes sont médiocres et superficiels pour le mal comme pour le bien" *(Projet d'un traité sur l'histoire*, în *Lettre à l'Académie*).

Desigur, în cazul lui Pascal se vede mai izbitor decât în altele cum preocuparea psihologică intensivă, atât de caracteristică epocii, afla un puternic imbold în viața religioasă a timpului; dar Pascal este exemplul eminent numai, dar nu unic. Unul dintre comentatorii mai vechi ai lui Rochefoucauld, abatele Brotier (1723–1789) notează la maxima care figurează ca epigraf în capul cărții următoarele cuvinte din discursul funebru al lui Bossuet pentru principesa Palatină: „Elle croyait voir partout dans ses actions un amour-propre déguisé en vertu. Plus elle étoit clairvoyante, plus elle étoit tourmentée". Ca un răspuns la aceasta cad vorbele lui Pascal, veșnic agitatul: „La vanité est si ancrée dans le coeur de l'homme, qu'un soldat, un goujat, un cuisinier, un crocheteur se vante et veut avoir des admirateurs: et les philosophes mêmes en veulent. Et ceux qui écrivent contre veulent avoir la glorie d'avoit bien écrit; et ceux qui le lisent veulent avoir la gloire de l'avoir lu; et moi qui écris ceci ai peut-être cette envie; et peut-être que ceux qui le liront. Curiosité n'est que vanité. Le plus souvent on ne veut savoir que pour en parler".

Dintre nobilele și interesantele păcătoase ale timpului, cu sufletele trecute prin arderile și frământările tuturor păcatelor, una din cele mai vestite era doamna de Longueville, vechea dragoste și ferventa tovarășă de intrigi și conspirații a lui La Rochefoucauld. Intrată pe calea pocăinței, ea scrie astfel, în examenul său de conștiință înaintea spovedaniei generale*: „Il m'est venu encore cette pensé sur moi-même, c'est que je suis fort aise, par amour-propre, qu'on m'ait ordonné d'écrire tout ceci, parce que sur toute chose j'aime à m'occuper de moi-même, et à en occuper les autres, et que l'amour-propre fait qu'on aime mieux parler de soi en mal que de n'en rien dire du tout... Je me défigure en partie, pour m'attirer le plaisir de connaître qu'on croit plus de bien de moi, et c'est même un artifice de mon amour-propre de me pousser à me dépeindre défectueuse, pour savoir au vrai ce que l'on pense de moi"... Și aici surprindem cum tehnica moralei bisericești provoacă direct și statornic, prin spovedanie, pofta și voluptatea amară a cercetării sufletului. Atât de puternic este atunci impulsul de observare internă pe care-l dă disciplina religioasă, încât chiar unei femei bune și fără multă agerime de minte, cum era blânda La Vallière, i se deschid ochii pentru complexele contraste ale mișcărilor sufletești; gata să intre la călugărie, ea scrie unui bătrân și evlavios prieten, mareșalul de Bellefonds (începutul anului 1674): „J'aime ma fille, mais elle ne me retiendra pas un seul moment; je le vois avec plaisir, et je la quitterais sans peine: accordez cela comme il vous plaira, mais je le sens comme je vous le dis... Je quitte le monde; c'est sans regret, mais ce n'est pas sans peine... Je me trouve dans des dispositions si douces et si cruelles... accordez cette opposition qui est en moi..."

---

* Noiembrie 1661, trei ani înainte de publicarea *Maximelor* (n.a.).

Dacă, după toate aceste texte, ne aducem aminte de cuvintele citate mai sus, în care Fénelon aseamănă, spre laudă, pe un predicator moralist de-a dreptul cu La Rochefoucauld, înțelegem mai complet cum raporturile psihologiei *Maximelor* cu viața religioasă a timpului nu puteau să scape din vedere contemporanilor competenți. Dar nu toți oamenii bisericii gândeau tot așa de binevoitor despre nobilul psiholog ca Fénelon, teolog cu o rafinată experiență religioasă și literat artist totdeodată. Un om de strictă doctrină teologică și exclusiv apărător al funcțiunilor teologice ca iezuitul Bourdaloue, care cenzurase aspru pe Molière pentru *Tartuffe*, fiindcă nu-i treaba profanilor să critice asemenea lucruri, s-a supărat și pe moraliștii sceptici, care în orice virtute găsesc numai vanitate, capriciu, înșelătorie ori chiar slăbiciune de minte, moraliștii din lumea mare, care, de rea ce este, a ajuns să nu mai creadă în adevărata virtute (în *Sermon sur la Saintete*). Înțelegem: părintele Bourdaloue nu vrea ca nechemații să se amestece a judeca sufletele. Dar mai interesant este pentru noi să auzim rezultatele atunci când, cu autoritatea specialistului, începe el să le cerceteze: „Il n'est rien de plus aisé, ni de plus naturel que de se faire une fausse conscience selon ses désirs où selon ses intérêts... Tout ce que nous voulons, à mesure que nous le voulons, nous devient et nous paroît bon... Dès qu'il ne s'agit point de l'intérêt, il ne nous coûte rien d'avoir une conscience droite. Chacun n'est consciencieux pour soi qu'autant que son intérêt le peut souffrir" (*Sermon sur la fausse conscience*). Cu jansenistul Nicole suntem, dacă se poate, încă mai aproape de psihologia maximelor. Pe acesta doamna de Sévigné îl prețuiește deosebit ca teolog învățat și perfect scriitor, iar adversarii înșiși, iezuiții, vorbesc cu mare laudă despre cărțile lui de morală și-l socotesc „grand connaisseur du coeur humain" (*Journel de Trévoux*, februar 1707). În voluminoasa serie numită *Essais de morale* se găsește un capitol (cap. VII din *Traité de la connaissance de soi-même*) intitulat: „Que le précepte «Connais toi toi-même» vient plutôt de l'impatience des hommes à l'égard des défauts des autres, que d'un désir sincère de se connaître eux-mêmes". Titlul acesta este, evident, o maximă; iar înțelesul întregii bucăți se găsește concentrat în aceastălaltă: „nous voudrions que les autres se connussent eux-mêmes, afin qu'ils agissent d'une manière moins choquante à notre égard; nous ne voulons pas nous connaître, pour ne pas voir en nous ce qui nous y choquerait"... În altă parte spune: „le monde est plein de gens qui se trompent de bonne foi, et qui ne voient pas en eux-mêmes ce que les autres y voient". Ceea ce ne dă câte o paralelă pentru amândouă constatările lui La Rochefoucauld: înșelarea celorlalți și amăgirea de sine. În amănunte, numeroasele paralele între gândirea teologului și a laicului sunt atât de evidente, încât apropierile

de texte le poate face lesne oricine; de exemplu: „Chacun tâche d'occuper le plus de place qu'il peut dans son imagination, et l'on ne se pousse et ne s'agrandit dans son imagination, et l'on ne se pousse et ne s'agrandit dans le monde que pour augmenter l'idée que chacun se forme de soi-même... Les hommes sont naturellement attachés à leurs opinions, parce qu'ils ne sont jamais sans quelque cupidité qui les porte à désirer de régner sur les autres... Si cela était, je ne serais pas habile homme; or je suis un habile homme, donc cela n'est pas".

În total dar, laicul necredincios și clericii desăvârșiți și statornic evlavioși, ca și pocăiții care au gustat toată dulceața amețitoare a păcatului și toată fierea căinții, descopăr toți, se vede, același elementar și fundamental mecanism îndată ce se silesc să vadă de aproape înăuntrul mișcărilor voinței; și această potrivire nu se poate trece cu vederea când este vorba de stabilirea unui fapt din experiența curat subiectivă. În etiologia morală, de mijloace directe și exacte de cercetare nu ne putem servi. Legea creștinească are deci temei bun când ne oprește de a judeca sufletele. Decât nu de aceasta-i vorba în cartea *Maximelor*: ea nu ne îndeamnă doar să judecăm pe alții, iar pe noi nu; mai degrabă, dimpotrivă. *Maximele* ar putea, cred, servi eminent pentru un chestionar de conștiință. Din stăruitoarea cercetare a conștiinței proprii, combinată cu o neobosită urmărire a faptelor și ghicire a sufletului multor tovarăși și dușmani, s-a născut doar cartea *Maximelor*.

La Rochefoucauld se vede a fi fost din natură un intelectual cu orice preț, un om cu o nesfârșită sete de a înțelege până la ultimele margini ale puterilor minții, fără rezerve și considerații timide și prudente pentru sentimentele pe care ni le strecoară și le întreține în suflet prestigiul practic al obiectului – o specie de om foarte rară, mi se pare; intelectualii de profesie, cei mai mulți, nu sunt complet autentici și prin vocație naturală. Dar era nobil, și tocmai în vremea intrării sale în lume, nobilimea se zbătea violent în criza unei mari transformări. Cum ades se întâmplă, el a fost luat și purtat de agitațiile clasei sale, captiv al unui regim de viață puțin potrivit firii sale. Șiretul și neastâmpăratul Retz, căruia intriga și cearta îi erau hrană, indispensabilă, s-a întâlnit cu Rochefoucauld în luptă aprigă, și o caracteristică nedumerire îl cuprinde în fața acestui dușman: „il y a toujours eu du je ne sais quoi en tout Mr. de La Rochefoucauld... Je ne sais à quoi attribuer son irrésolution... Nous voyons les effets de cette irrésolution quoique nous n'en connaissions pas la cause". Cu cât își precizează însă Retz nedumerirea, cu atât ni se arată parcă mai lămurit caracterele intelectualului aruncat în treburi care, prin natură, nu sunt ale lui; când zice: „son bon sens est très bon dans la spéculation... Son jugement n'est pas exquis dans l'action", caracteristica psihică a timpului este întreagă; iar când vorbește de: „cet air de honte et de timidité que vous lui voyez dans la vie civile", – avem înainte vie fizionomia omului cu voința clătinată de bogăția excesivă a inteligenței... Iar discordanța iremediabilă dintre natura aceasta și împrejurările în care stătea prinsă ne-o pune sub ochi ingeniosul cardinal, cu o evidență strălucitoare în observația finală:

„sa pratique a toujours été de chercher à sortir des affaires avec autant d'impatience qu'il y était entré".

Dar stagiul acesta de excesivă acțiune trebuia să producă în sufletul acela complex o experiență de o multiplă bogăție. Tocmai nepotrivirea dintre om și curentul istoric în care se găsea, nesuccesul deplorabil al întregii mișcări, ca și al întreprinderilor sale proprii au fost rodnice pentru gânditor. Dintre tovarășii săi, cei mai mulți au ajuns, din feodali turbulenți, perfecți oameni de casă ai regelui. Câteva femei și-au încheiat furtunoasele lor vieți în reculegere evlavioasă. Conspirațiile neîntrerupte, doamnele care fug deghizate în bărbați, săptămâni întregi călare, prințese care aprind cu mâna lor fitilurile tunurilor și pătrund în cetăți în fruntea trupelor, La Rochefoucauld care plănuiește să răpească regina prigonită de Richelieu și să o ducă pe șea, în goana calului, până la Bruxelles – toate aceste întâmplări ca din poveste s-au sfârșit în pocăință pentru câțiva, în comodă, deși cam umilitoare, viață de curte pentru cei mai mulți, iar pentru La Rochefoucauld în răsfățată melancolie pe lângă căminul câtorva prietene, după ce însă multă vreme își redusese ambiția toată să ceară cu o stăruință aproape puerilă – *un tabouret* pentru nevastă-sa în salonul reginei. Așa curios și orișicum degradator se pervertiseră și luau sfârșit cavalereștile conspirații și luptele romantice ale frondei aristocratice. Clasa ajunsese total parazitară: romanticul și ultimul avânt de răzvrătire feodală urma să fie comprimat în disciplina nouă a monarhiei absolute – „le siècle de vile bourgeoisie", cum l-a numit Saint-Simon, îndărătnicul boier, își făcea începutul. Iar disciplina burgeziei raționaliste se întâlnea cu efectele religioase și pedagogice născute din contrareforma catolică, și dădea naștere la o nouă și riguroasă etichetă, căreia se vor supune moravurile și estetica timpurilor următoare. Și prefacerea s-a făcut așa de repede, încât Gourville, care din curată slugă a familiei La Rochefoucauld a ajuns diplomat subțire, primit la toate mesele mari și pus să negocieze între nobilime și Curte, o carieră eminent de caracteristică, scrie povestind teatralele aventuri ale Frondei: „les vieux qui ont vu l'état où les choses étaient dans le royaume ne sont plus, et les jeunes n'en ayant eu connaissance que dans le temps que le roi avait établi son autorité, prendraient ceci pour des rêveries, quoique ce soient assurément des vérités très constantes". (Memoriile lui Gourville, dictate de el în 1702, cuprind anii de la 1642 până la 1678.)

La Rochefoucauld asista de aproape la această comprimare și nouă stilizare a sufletelor în cadrele proaspetei etichete; situația era din cele mai favorabile pentru observația psihologică și socială: efectele crizei lucrau ca aparatele optice măritoare sau ca acele de minimă divizare în observația fizică. Despre etichetă observă el: „la bienséance est la moindre de toutes les lois et la plus suivie". Foarte cu înțeles, un adnotator contemporan al *Maximelor* scrie aici: „parce qu'elle laisse la liberté sans la captiver, et qu'elle semble attachée à l'honnête homme. Elle ne fait qu'effleurer la liberté". Ce se făcea însă cu libertatea?

De la neprihănita domnișoară de Scudéry a rămas o scrisoare către vestitul ștrengar Bussy-Rabutin, în care, vorbind despre colaborarea literară a lui La Rochefoucauld cu doamna de La Fayette, zice: „Mr. de la Rochefoucauld et M-me de La Fayette ont fait un roman de galanterie... Ils ne sont pas en âge de faire autre chose ensemble!" La Rochefoucauld însuși scrie nepoatei sale, domnișoarei de Sillery, următorul vesel mahalagism: „Paix! chut! lisez ma lettre tout bas... Oserai-je prononcer? Bouchez toutes le fenêtres, éteignez les bougies... Un disciple de Baron (vestit profesor de teologie), un ami de la Vérité, un demi-père de l'Église a été trouvé couché entre deux draps non seulement avec une femme mais avec deux, dont l'une était sa cousine germaine, et l'autre sa pénitente"...

Despre spirituala Sévigné se povestește că pe când număra, în fața notarului, zestrea fiicei sale, zicea: „quoi, tant d'argent pour forcer Mr. de Grigana à coucher avec ma fille!... Il y couchera demain, après demain, toujours! Allons, ce n-est pas trop cher!". În sfârșit, venind la cercul prețioaselor propriu-zise, să citească cineva în Tallemant des Réaux glumele respectabilei madame Cornuel, sau, cum povestește o altă prețioasă, madame Pilon, ce i s-a întâmplat cu un venerabil magistrat care o aducea acasă în caleașcă închisă, pe înserate. Iar Fléchier, om cu dar duhovnicesc, viitor episcop, afară de aceasta plin de *bienséances* și muiat în stil galant, povestește, cu toată delicatețea posibilă multe întâmplări erotice, violente și bizare, din vremea șederii lui în Auvergne, probabil pe temeiul că, rămânând să fie citite în cerc intim sau în singurătate, *les bienséances* scăpau neofensate. Și în altă sferă mai gravă, ce se întâmpla cu strictețea bunelor maniere, când Ludovic XIV ridica bățul ca să plesnească pe impertinentul și hapsânul Lauzun? Ori când acest Lauzun, eroul dragostei și al călătoriei senzaționale a domnișoarei de Montpensier, vara bună a regelui, dădea regeștii sale soții, cu o crudă insolență, cizmele să i le curețe și când certurile lor se isprăveau cu bătaie? Astfel se răzbuna *libertatea* de care pomenește, naiv și ingenios totdeodată, adnotatorul de pe vremuri; și se vede ce material colorat putea găsi La Rochefoucauld în reflexiile lui asupra stricteții aceleia care se întrona atunci cu atât de solemnă evlavie. Se înțelege că atunci când luptele în sânul unui grup social se înăspresc, aceea ce am numit suflet natural devine mai aparent decât în vremile când un sistem de disciplină socială funcționează îndelung și aproape neturburat. Pentru acel care observa, vălmășagul însuși al lumii aceleia slujea ca indispensabil laborator și muzeu; asta nu înseamnă că ceea ce se putea vedea acolo era altceva decât fondul constant al obiectelor în observație.

*

Izolată ca zicătoare, sau presărată ca ornament instructiv în discurs sau în conversație, maxima este, mi se pare, un product evident și natural al stilului vorbit. Și este de înțeles că această formă literară a trebuit să piardă tot mai mult din funcțiunea ei estetică în măsura în care gustul se închina din ce în ce mai puțin acelui stil. În general, se poate zice, cred, că stilul nostru modern este mai mult determinat de meditație, de cugetarea solitară și cât mai personală decât de comunicare și transmitere, în scurt, de așa-numita elocvență, în înțelesul ei cel mai larg. Estetica noastră se orientează după impresia intimă, după intuiția primă și individuală, nu după formularea logică, discursivă și socială. Vorbim, se înțelege, de artă literară, nu de stiluri care servesc numai ca pretext altor intenții cu totul extraliterare. De aceea, îmi închipuiesc că unora din noi maxima le aduce aminte adeseori de atenee de provincie, de literați și literate pensionare, ori chiar, când sunt mai rău dispuși, de lapidarismul epigramelor de plăcintă sau al inscripțiilor brodate la canava. Distingem însă cu băgare de seamă maxima de conceptul aruncat pe hârtie din fuga gândului și a impresiilor, numai ca pentru tine însuți, cum sunt notițele lui Pascal, o mare parte din aforismele lui Nietzsche sau reflecțiile lui Kant despre filozofia critică și antropologie. Asemenea reale și vii fragmente de viață interioară sunt pentru cititorul modern un izvor de adâncă voluptate. Maxima, dimpotrivă, vrea să fie o formulare perfectă a gândirii. O dizgrațioasă rigiditate și afectație pare că i-a rămas din străvechea intenție de a fi învățată pe de rost și solemn scrisă pe pietre, dizgrația practicismului pompos și autoritar. Despre La Rochefoucauld se poate constata că, în revizuirea stăruitoare a textului, el trecea tot mai mult de la conceptul viu și dezvoltat, savuros în plinătatea plastică a impresiei, la sisteme de definiții secate de tot sucul intuiției și al fanteziei, stoarse, mineralizate, scheletice – un triumf complet al spiritului geometric, ca să ne servim de vorba secolului al 17-lea. În toate cele cinci ediții revăzute de autor, operația literară se reduce aproape toată la o înverșunată scurtare, ca și cum singura călăuză i-ar fi fost vorba doamnei de La Fayette; „la suppression d'une ligne vaut un louis d'or, et celle d'une mot un sous".

În silința de a reduce pe cât posibil vorba, La Rochefoucauld realizează negreșit măiestrii de scurtime: „câteodată cuvintele pare că se topesc și rămâne gândirea goală înaintea noastră. Dar și inutile jocuri de gândire se nasc din această goană după formula perfectă. Doamna de La Fayette, femeie cu spiritul rece, a semnalat cea dintâi neajunsul, dacă înțelegem, cum cred că trebuie, cuvintele următoare ca o amabilă malițiozitate pe seama prietenului: „Voici une question entre deux maximes. On pardonne les infidélités, mais on ne les oublie point. On oublie les infidélités, mais on ne les pardonne point". Sainte-Beuve a notat și el reversibilitatea aproape comică a unor maxime, și de constatarea aceasta s-au servit și autorii unei colecții de parodii foarte citite anii trecuți.

Pentru observația intimă cu deosebire, forma difuză, discretă și continuu nuanțată a jurnalului, amestecul de impresii cu gândiri și imagini diverse, liber și capricios strecurate, în felul splendid al lui Montaigne, este pentru unii din noi, modernii, cred, mult mai firească și familiară decât sentința rigidă ca enunțările teoremelor matematice. Încă La Bruyère, pe lângă respectuoasele complimente către aristocraticul predecesor, introduce semnificative rezerve la adresa *Maximelor*, spunând că ele sunt ca niște legi și că, în chipul oracolelor, sunt scurte și concise, iar el nu se simte în stare să facă pe legiuitorul. Din acest ton geometric decurge dar o înstrăinare a cititorului modern față de renumita carte: prezentându-se atât de strict încheiată, așa de rigid încadrată, gândirea pare dintr-o dată a nu fi nuanțată, și trebuie o observare mai de aproape pentru a vedea cum maximele se grupează pentru a nuanța câmpurile diverse ale experienței interioare. Desigur, geometrismul stătea adânc împlântat în spiritul timpului, așa că ajungea să atingă chiar pe un necărturar, liber de filozofiile școlărești, ca La Rochefoucauld. Creația lui toată este pornită din acel „esprit de finesse" al cărui reprezentant eminent a fost. În reflexiunile prime, rând pe rând lăsate afară în diversele ediții, ne apropiem de spiritul autentic al omului. În lunga bucată asupra iubirii de sine (tradusă în parte mai sus), puterea artistică a lui La Rochefoucauld se simte în toată frumusețea ei vie; în torentele acele de imagini surprindem momentul luminos al intuiției, în care cunoașterea pare că se confundă cu posedarea obiectului. Acolo, aprigul observator se vede apucând cu toată puterea mobilul suprem al voinței și ramificările lui infinite, cu setea supremă cu care vânătorul sugrumă fiara de mult pândită.

Dar omul este, fără să simtă, robul vremii sale. Într-un portret moral al doamnei de Longueville, dat la lumină de Sainte-Beuve dintr-un manuscript jansenist, se spune că mutra care displăcea mai mult fermecătoarei ducese era: „l'air décisif et scientifique", și că multe persoane stimabile îi displăceau din cauza aceasta. Între formele literare, care au mutra mai decisă și mai științifică decât maximele? Doamnei de Longueville îi plăceau însă, desigur, maximele. Nouă, celor scăpați de apăsarea fatalităților intelectuale de pe acea vreme, maxima ne este puțin plăcută, și n-o gustăm sincer, chiar dacă o socotim stimabilă. Pe atunci, însă, era altfel.

Gândirea omului clasic este statornic condusă de tinereasca credință că adevărul este simplu și realitatea deplin rațională. Această atitudine intelectuală își susține seninătatea și mulțumirea sa esențială printr-o egală încredere în puterea de a comunica altuia propriul cuprins sufletesc în întregimea lui. Optimismul acesta al înțelegerii și al capacității de comunicare a devenit un motiv hotărâtor al stilului clasic. Și nu-i întâmplător poate că cel mai original și cel mai năstăpânit dintre oamenii timpului, Pascal, și-a ieșit din minți tocmai într-o formă de exasperare a patimii de raționalizare, făcând într-o supremă turbare saltul în absurd. Condus de credința în universalul bun-simț, sub patronajul lui Descartes, raționalismul acesta radical a ajutat mult la nașterea unui perfect stil retoric, stil de comunicare și de convingere.

Dogmatismul, esențial spiritului matematic, devine, în literatură, elocvență generală. În procedarea clasică, totul se supune trebuințelor de comunicare. Meditația și visarea sunt reduse cât se poate în folosul cerințelor vorbirii. Nu bogăția impresiei, nici adâncimea reflexiei, nu țesutul complex, „gândul fin și obscur" al visării solitare interesează pe clasic, ci formularea cea mai transparentă a adevărurilor celor mai pe înțelesul tuturor. Stilul clasic este stil vorbit, cu totul subjugat conversației și discursului. Totdeauna în afară, înspre public, către generalitate, către formulare simplă și expeditivă – aceasta este orientarea fundamentală a clasicismului.

La Rochefoucauld era departe de a se fi absorbit în blocul strictei școale. Crescut în parcurile străvechi de la Verteuil și în shakespearienele lupte ale frondei, melancolic și solitar prin natură, neatins aproape de catehismul riguros al esteticei burgezo-iezuite, el lasă să se întrevadă o estetică care nu se potrivește cu a acestuia. Pasiunile, zice el, sunt singurii oratori care conving totdeauna. Ele sunt ca o artă a naturii ale cărei reguli nu dau greș. Omul cel mai simplu, având pasiune, convinge mai bine decât cel elocvent care n-o are. Elocvența stă nu numai în cuvinte, ci în ton, în voce, în ochi, în fizionomia întreagă. Pasiunile, mai degrabă decât arta, ne fac să vedem sigur și complet. Adică exact contrariul de ce avea să susțină mai târziu clasicul absolut Buffon. Și La Rochefoucauld își completează astfel ideea despre producția artistică: „Sunt lucruri frumoase care au mai mare strălucire când rămân imperfecte, și spiritul găsește uneori gata în el lucruri pe care arta nu le poate nemeri prin combinațiile ei – ceea ce se opune adânc simplistei dogme a perfecției și eleganței continue «selon les règles»". Și, în sfârșit, când *Maximele* stăruiesc asupra misterului, a complexității și a contradicțiilor profunde ale sufletului, singularitatea cărții apare într-un contrast desăvârșit față cu raționalismul și imperturbabila credință în universala claritate pe care se sprijină spiritul clasic. În vorba lor dar, *Maximele* se supun, la urma urmelor, gustului geometric al epocii; și, potrivit acestei orientări, imaginele sensibile sunt rare și reduse mai mult la un rol didactic oarecum și explicativ, cum sunt comparația amorului cu marea ori cu vârstele, a lenei cu peștii care opresc corăbiile, sau paralelizarea dezvoltată între tipurile de oameni și animale. Puterea lui imaginativă adevărată se arată, mi se pare, în acea unică personificare a dragostei de sine, care izbucnește și crește pare că fără voia și stăpânirea autorului.

Boileau ținea de rău pe La Bruyère că și-a ușurat prea mult lucrul dispensându-se de a găsi legături între bucățile din care se compune cartea, căci legăturile sunt doar partea esențială în compunere. Iar Voltaire, care a adoptat și repetat stăruitor această idee, zice despre *Maxime* : „c'est moins un livre que des matériaux pour orner un livre". Atât de mult tehnica discursului legat după toate regulile și dogma de o frivolă naivitate a ornamentelor dominau judecata estetică a clasicilor. Noi, mi se pare, ne bucurăm mai degrabă că *Maximele* sunt o carte din fragmente abrupte, fără ornamente, și prin aceasta chiar cu atât mai stimulente pentru gândire și ademenitoare pentru fantezie.

Descartes, încarnarea eminentă a spiritului geometric, a scris și el despre suflet, din îndemnul unei studioase prințese, o carte care se intitulează: *Les Passions de l'âme;* acolo se tratează subiectul în secții și pe articole, în spirit geometric, cum zicem astăzi: științific. Pe când diletantul „honnête homme" se mulțumise, cu mintea lui negeometrică, să constate numai în general tainica legătură a sufletului cu corpul, omul de știință exactă dă cele mai minuțioase detalii, ca, de pildă: „les nerfs contiennent un certain air où vent très subtil qu'on nomme les esprits animaux" etc. Și după ce arată pe articole numărul și definiția hotărâtă a pasiunilor și tratează în special: „le mouvement du sang et des esprits en l'amour", notează cu deosebire această observație, tot în spiritul geometric, desigur: „Je remarque qu'en amour on sent une douce chaleur dans la poitrine et que la digestion des vinades se fait fort promptement dans l'estomac en sorte que cette passion est utile pour la santé"...

Este încă de însemnat că psihologia lui La Rochefoucauld se opune vădit psihologiei poeților tragici ai timpului, teatralului eroism, generozităților convenționale, istoriei și mitologiei moralizate ca pentru antologii pedagogice. Dar convențiile literare, sprijinite de adânci trebuințe practice, au trăit mai departe nesupărate și nejudecate. O ușoară dar sigură nuanță de iremediabil comic cade totuși inevitabil asupra lor, când sunt privite sub analiza *Maximelor.* Din cartea aceasta, un sentiment discret, de un comic ușor melancolizat, se lasă ca o umbră peste toate faptele omenești, și umbra devine cu atât mai intensă cu cât mai mari sunt pretențiile sociale ale faptei.

*

În prefața *Maximelor,* este rugat cititorul să nu ia pentru el personal cele ce va găsi înăuntru. O curioasă și distractivă ilustrare a acestei ironice prevederi a autorului se arată în faptul că nu numai indivizi, ci și epoce întregi s-au apărat energic de bănuiala că ceea ce se spune în vestita carte s-ar putea aplica lor. Și așa, una din obiecțiile stabilite contra ei spune că observațiile de acolo se vor fi potrivind doar vremilor ticăloase în care a trăit autorul și, probabil, lui însuși îndeosebi, dar nu are deloc a face cu lumea de acuma: și pentru că obiecția vine, firește, mai ales de la oamenii de școală și alți idealiști oarecum de carieră, apoi hotărât nu se potrivesc *Maximele* cu profesorii, cu elevii și părinții din epoca respectivă. Astfel, de la polemica de comică memorie a unui simplu ca Aimé Martin până la Brunetière, bărbat considerabil, care cu o încruntare severă a pus la loc pe La Rochefoucauld, pentru că nu se interesează de *problemele mari,* și, deci, nu-i scriitor *cu adevărat mare,* autorul *Maximelor* a primit multe note rele. Literatura asupra lui stă, natural, în mare parte sub inspirația acestor convingeri școlare. Negreșit, deopotrivă nesinceri nu sunt acești oameni; numai luciditatea lor psihologică o cred în considerabilă scădere față de aceea a epocii *Maximelor,* iar față de a lui La Rochefoucauld, mai ales! Și apoi circulă prin lume o sumă de idealismuri de ocazii solemne; față de aceste baloane foarte prea [sic] colorate și umflate, *Maximele* stau ca niște ace fine. Și indivizii și sistemele sociale se supără rău când li se dau pe față resorturile ascunse. De aceea, La Rochefoucauld se va număra totdeauna printre acei „enfants terribles" care deranjează, strică, ori cel puțin primejduiesc toate rânduielile respectabile. Ca o adâncă și totuși surâzătoare prevedere, ne vine în minte aici maxima: „la gravité est un mystère du corps, inventé pour cacher les défauts de l'esprit".

Voltaire, practic, și viguros burgez, zice: „Comme on n'écrit pas pour prouver aux hommes qu'ils ont un visage, il n'est pas besoin de leur prouver qu'ils ont de l'amour-propre. Cet amour-propre est l'instrument de notre conservation; il ressemble à l'instrument de la perpétuité de l'espèce: il est nécessaire, il nous est cher, il nous fait plaisir, et il faut le cacher“ *(Dict. phil., Amour-propre).* Se poate. Dar curiozitatea omului de a se cunoaște pe sine nu poate fi înfrântă, și mecanismul amorului propriu nu-i, din păcate, așa de simplu și imediat cunoscut ca al instrumentului cu care-l compară Voltaire. Autoanaliza este un lux și, în sfârșit, chiar morala, ca fenomen de profundă rafinare internă, tot lux este. Societatea se poate închipui trăind bine fără dânsa, și multurgisitul economist Mandeville, un om foarte cumsecade și mult prea sincer, a nimerit poate în adânc adevărul spunând „private vices public benefits“. Dar luxul este și el o parte din viață; și nu cumva lucrurile inutile sunt singurele care au valoare și semnificație proprie?

MOLIÈRE ȘI GUSTUL CLASIC

„Le Térence de notre siècle“... Cu variații pe această formulă l-au petrecut admiratorii contemporani pe Molière de la cele dintâi succese până după moarte. Prietenul Scipionilor se potrivea, desigur, mult mai bine cu idealul eleganței nobile, cu dogmele frumuseții binecrescute decât plebeul Plaut.

Prefața ediției din 1682 arată lămurit ce gândeau admiratorii actorului poet: „Tout le monde a regretté un homme si rare et le regrette encore tous les jours: mais particulièrement les personnes qui ont du goût et de la délicatesse. On l'a nommé le Térence de son siècle; ce seul mot renferme toutes les louanges qu'on lui peut donner“... Să luăm seama: „du goût et de la délicatesse“, două din ingredientele indispensabile esteticii timpului sunt aici direct legate cu literatura comică, genul care, desigur, a rezistat mai tare tuturor delicateților.

Între autorii comici, Terențiu era, din vechime, bine văzut de oamenii serioși și delicați. Scrierile lui erau remarcate „propter elegantiam sermonis“ (Cicero); și în general se admitea că: „Terentii scripta sunt in hoc genere elegantissima“ (Quintilian). Scriitorii creștini l-au adoptat, așa că în tot veacul de mijloc, și de atunci încoace, Terențiu a rămas autor de școală foarte respectat. Montaigne, altminteri om cu spirit și gust specific naturalist, nu admite ca Plaut să fie comparat măcar cu Terențiu: fiindcă cel dintâi „sent bien moins son gentilhomme“. Montaigne era foarte simțitor la boierie; și pentru a prețui bine gustul acestui naiv și amuzant anahronism stilistic, să ne aducem aminte că abia tatăl lui Montaigne, cel dintâi din neamul lui de negustori, fusese primit în rândul „gentilomilor“. Un vrăjmaș special al teatrului, Bossuet, nu uită pe Terențiu „parmi mes auteurs pour la latinité“ *(Sur le style et la lecture des Pères de l'Église pour former un orateur)*, iar papei Inocențiu XI îi raportează (8 mart. 1679) că prințul moștenitor a aflat mare plăcere și folos citind pe Terențiu, ale cărui icoane vii din viață au arătat înaltului școlar cât de primejdioase sunt femeile, ca și de altfel toate plăcerile lumești; și deopotrivă s-au mirat, școlarul și dascălul, că mulți din autorii de teatru moderni nu urmează exemplul lui Terențiu, ci scriu lucruri urâte, rușinoase și rele. În veacul al XVII-lea, Terențiu a fost tradus în franțuzește de vreo patru ori; l-au tradus, între alții, chiar cei trei mari dascăli din Port-Royal, Lancelot, Lemaistre și Nicole, care au publicat câteva comedii alese, cu prețioasa asigurare „rendues très honnestes en y changeant fort peu de chose“. În lumea aceea creștină și binecrescută, poetul păgân avea un prestigiu special de comic serios. Fénelon, supergingaşul episcop, pomeneşte pe Plaut, împreună cu Aristofan, printre autorii vechi „dont on se passe volontiers“ (*Lettre à l'Academie*, 1713), şi prin această categorisire ne luminează deplin preţuirea lui Terenţiu şi arată cum preferinţa pentru acesta era pe atunci o specială recomandaţie de bun-gust.

Despre Molière scrie prefaţa din care am citat mai sus: „Il possédait les poètes parfaitement, *et surtout Térence*; il l'avoit choisi comme le plus excellent modèle qu'il eût à se proposer et jamais personne ne l'imita si bien qu'il a fait“. Cei ce au scris acestea erau doi intimi ai lui Molière, Vivot şi Lagrange. Fraţii Parfaict, informatorii clasici asupra vechiului teatru francez, spun despre cel dintâi că ştia toate piesele lui Molière pe de rost; „l'autre étoit un des meilleurs acteurs de sa troupe et des plus honnestes hommes, homme docile, poli, et que Molière avoit pris plaisir lui-même à instruire“. Aceşti prieteni din tot ceasul mărturisesc dar că poetul îşi alesese modelul antic în exactă conformitate cu gustul contemporanilor.

În cea mai veche notiţă relativă la cariera lui Molière se spune: „il peut passer pour le Térence de notre siècle, qu'il est grand auteur et grand comédien“... (*Nouvelles*, 1663, III-e partie) – şi Molière, pe atunci, nu ajunsese decât până la *Şcoala femeilor!*... Autorul notiţei, Donneau de Visé, jurnalist, poet comic şi critic cu multă trecere în saloane, era om de planul întâi, în lume şi printre oamenii de condei. Judecata lui poate fi luată ca reprezentativă, şi de o valabilitate cu atât mai generală cu cât omul acesta a fost cu statornică duplicitate când admirator, când detractor al lui Molière, plecat cu cea din urmă slugărnicie părerilor publice şi succeselor imediate. În aceeaşi vreme, Boileau, pe atunci critic tânăr, fermecat de eleganţa şi înţelepciunile teatrale ale tovarăşului de luptă literară, îl salută cu această întrebare plină de laude: „Celui qui sut vaincre Numance,/ Qui mit Carthage sous sa loi, / Jadis sous le nom de Térence,/ Sut-il mieux badiner que toi?/ Ta muse avec utilité / Dit plaisamment la vérité“... Iar peste zece ani, legislatorul strict şi năzuros îşi rezumă astfel judecata asupra actorului poet, în versurile reci şi ursuze:... „Si moins ami du peuple, en ses doctes peintures / Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures, / Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin, / Et sans honte à Térence allié Tabarin“. Apostrofa entuziastă din tinereţe, ca şi rezervele aspre din vremea maturităţii stau deopotrivă sub măsura lui Terenţiu. A doua zi chiar după moartea lui Molière, Robinet, reporterul simplu şi modest, anunţă Curţii şi saloanelor: „Notre vrai Térence françois, / Qui vaut mieux que l'autre cent fois, / Molière cet incomparable / Et de plus en plus admirable“... Şi înălţarea modernului deasupra anticului nu poate să fie numai o floare de stil necrologic: Robinet vorbea din partea oamenilor de lume, a publicului fără pretenţii umanistice, şi către acest public, al cărui gust era hotărât modern. În adevăr, Saint-Evremond şi Bussy-Rabutin, doi tipici reprezentanţi ai diletantismului elegant, proclamase încă de mult pe Molière superior comicului latin. Dar şi un om ca Bayle, cufundat în erudiţie clasică şi care obişnuit nu lua prea mult seama la faptele literare ale contemporanilor, scrie (8 mart 1675) către fratele său: „l'antiquité n'a rien qui

surpasse le génie de Molière dans le comique. Aussi depuis sa mort, ne voyons-nous aucune comédie qui vaille la peine d'être lue“. Iar Fénelon – şi umanist şi om de lume – ajunge, cu perpetua şi sinuoasa lui prudenţă în preţuirea anticilor şi modernilor, să se înduplece în sfârşit: „Il faut avouer que Molière est un grand poète comique. Je ne crains pas de dire qu'il a enfoncé plus avant que Térence dans certains caractères; il a embrassé une plus grande variété de sujets“. Pentru a evalua laudele acestui „mondain“ antichizant, trebuie ţinut seamă că bunăvoinţa cu care vorbeşte de moderni pleacă de la convingerea că aceştia de abia se desfac din întunericul barbariei; e vorba, prin urmare, numai de o indulgenţă cuvenită meritelor modeste ale unor primitivi. Molière e singurul modern la care Fénelon constată progres faţă de poetul vechi cu care-l măsoară.

Câteva zile după serbările vestite date de Fouquet la Vaux, scrie La Fontaine către corespondentul său cel mai credincios, Maucrois (22 august 1661): „Te souvient-il bien qu'autrefois / Nous avons conclu d'une voix / Qu'il alloit ramener en France / Le bon goût et l'air de Térence? / Plaute n'est plus qu'un plat bouffon, / Et jamais il ne fit si bon / Se trouver à la comédie; / Car ne pense pas qu'on y rie/ De maint trait jadis admiré, / Et bon *in illo tempore.* / Nous avons changé de methode: / Jodelet n'est plus à la mode, / Et maintenant il ne faut pas / Quitter la nature d'un pas.“ Nu ştiu dacă aceste versuri ale pseudonaivului fabulist nu sunt cumva o glumă. Îl bănuiesc că ţinea mult la comicăria pură şi cât de piparată. „Car ne pense pas...“ are savoare de farsă intonată cu gravitate. În gusturile lui intime, La Fontaine era mai ales cât priveşte râsul, omul *illius temporis*. E puţin probabil că acel care citea cu statornică dragoste pe Rabelais – „maître François, dont je me dis encore le disciple“ – să fi zis cu hotărâre serioasă: „Plaute n'est plus qu'un plat bouffon“. Nu trebuie uitat că, douăzeci de ani după ce scrisese tirada de mai sus despre inovaţiile lui Molière-Térence, La Fontaine, în tovărăşie cu Champmeslé, cârpea dintr-un roman al lui Scarron o farsă în cinci acte, unde o scenă întreagă este închinată unei întâmplări cu o oală de noapte foarte plină. Şaizeci şi cinci de alexandrini abia sunt de ajuns personajului cu pricina ca să-şi analizeze, cu dezvoltări, situaţia, clar şi raţional, după legea stilului clasic; şi omul recită în cămaşă, ud din cap până-n picioare. În vremuri mai vechi ale teatrului francez, un episod ca acesta nu ar fi fost chiar din cele mai tari; dar predecesorii apropiaţi sau contemporanii lui Molière – Scarron, Cyrano de Bergerac, Montfleury şi toţi ceilalţi – ale căror grosolănii trebuia să le scoată din valoare comedia nouă terenţiană, ar fi admirat nu fără invidie tabloul de umedă comicărie al scriitorului pe care pătrunzătorul La Bruyère îl caracteriza astfel: „ce n'est que légèreté, qu'élégance, que beau naturel et que délicatesse dans ses ouvrages“. Scarron a utilizat şi el urina ca ingredient de veselie scenică, dar, cum se pare, n-a izbutit să-i dea elocvenţa abundentă cu care a prezentat-o La Fontaine delicaţilor săi contemporani. Într-un epitaf, fad şi tern ca o şaradă, fabulistul enunţă: „Sous ce tombeau gisent Plaute et Térence; et cependant Molière seul y gît“. Combinarea celor doi latini este oare numai o formulă de elogiu scolastic şi pompos, sau corespunde unei schimbări bine cugetate, acum, după ce cariera în care modernul utilizase cu personală putere și pe unul și pe altul era încheiată? Stilul vag de poezie ocazională al epitafului nu permite concluzii precise. Doar cuvintele lui Chapelain: „Notre Molière, le Térence et le Plaute de notre siècle“... (scrisoare din 4 iunie 1673), apropiate de epitaful lui La Fontaine, ne-ar putea face să bănuim că Molière izbutise să împace lumea simțitoare cu Plaut. Chapelain însă era un erudit, și nu-i probabil că vorbea în numele lumii mari. Atât se poate zice sigur, că în amândouă aceste texte apare clar dorința de a acumula laudele, pomenind numele cele mai consacrate în istoria teatrului comic.

Târziu, după moartea lui Molière, La Bruyère, dificil ca totdeauna, exclamă: „quel homme on aurait pu faire de ces deux comiques!“... Asemenea combinație de genii diverse ne pare astăzi o copilăroasă și populară închipuire; dar nu trebuie să ne oprim la aspectul demodat al formulei. La Bruyère, micul-burgez iremediabil ofensat prin lipsa de considerație cu care-l întâmpinase unii dintre cei de sus, făcea un foarte riguros apostolat de eleganță și delicatețe. În cazul de față, el dă a înțelege că Moliére n-a fost tot ce trebuia să fie, și, sugerând o asemenea concluzie, sensibilul moralist vorbea probabil în numele multor persoane de gust strict.

Pentru contemporani, efectele utile ale comediei serioase și elegante, pe care toți literații reprezentativi o reclamau, par să fi fost foarte palpabile. Zece ani abia trecuseră de la moartea noului Terențiu, și cei doi actori și credincioși ucenici constată cu hotărâre că lumea s-a lecuit de prostiile pe care maistrul le luase în râs; iar Boileau, chiar după succesele dintâi, îi aduce aceste laude solide: „chacun profite à ton école: / Tout en est beau, tout en est bon; / Et ta plus burlesque parole / Vaut souvent un sermon“. S-ar părea că acestea sunt comune naivității moralistice despre utilitatea teatrului; dar o asemenea părere înșeală asupra sensului și orientării esteticii clasicismului în general, și îndeosebi asupra comediei care se năștea atunci.

*

Voltaire *(Siècle de Louis XIV,* 32) proclamă pe Molière „un legislateur des bienséances du monde“; iar cu câțiva ani mai înainte consacrase gloria poetului comic în termeni încă mai solemni: „Corneille, ancien Romain parmi les Français, a établi une école de grandeur d'âme; et Molière a fondé celle de la vie civile“ (scrisoare din 1733); și ca să se vadă cât mai bine valoarea acestei laude pedagogice și civice, adaug această mărturie: „j'aime passionnément le *Misanthrope, Athalie* et d'autres pieces qui me paraissent des écoles de vertu et de *bienséance*“ *(Dictionnaire philosophique,* art. *Catéchisme du curé*).

Către sfârșitul secolului al XVIII-lea, Chamfort, potrivit aplecării tot mai mari a epocii pentru vorba patetică, repetă în ton umflat această glorificare destul de bizară pentru noi: „l'homme le plus extraordinaire de son temps, celui chez qui tous les ordres de la société allaient prendre des leçons de vertu et de bienséance“... – bizară mai cu seamă prin apropierea epitetului „homme extraordinaire“ cu lecțiile de „bienséance“.

Această valoare practică a clasicismului comic și comedian persistă până în timpuri din ce în ce mai apropiate de noi. Pe la 1804, Stendhal, tânărul provincial totdeauna la pândă după manierele elegante ale lumii de sus și de la centru, notează cu scumpătate, după o lectură din Molière, caracterele „bunului ton“, și le pune la o parte pentru o comedie plănuită, în care eroul avea să fie un tânăr ireproșabil. Poate sub inspirația cuvintelor lui Voltaire, dar poate și spontaneu, se extaziază discretul și perfectul snob Goethe în fața „tactului perfect“ și al „convenientelor“ (Takt für das Schickliche, Ton des feinen Umgangs[10]), pe care crede că le găsește desăvârșit încarnate în teatrul lui Molière (către Eckermann, 28 martie 1827).

În zilele noastre, profesorul Gazier, de la Sorbona, a găsit de trebuință să recomande încă o dată opera lui Molière ca manual de „savoir-vivre“ (art. *Molière*, în *Grande Encyclopédie*).

Întâlnirea acestor deosebiți oameni, în consacrarea atât de specific pedagogică a comedianului moralist, este curioasă. Educația clasică a fost, desigur, în stare să dea naștere unei tradiții de interpretare și utilizare educativă pentru orice gen literar; surprinzător pare numai că această valoare este atât de categoric pusă în evidență tocmai pentru Molière, care, orișicât, e un autor de inegală puritate, pe câtă vreme alexandrinii lui Racine, de exemplu, sunt o lecție de bună creștere neîntreruptă, fără cusur și aplicabilă celor mai grele cazuri posibile: perfectul *savoir-vivre* în situații tragice. Această celebrare pedagogică a comediei arată tocmai cât de mult „les bienséances“ făceau parte din temelia cea mai adâncă a clasicismului. Estetica clasicistă s-a născut într-o societate care părea că se miră încă singură de cultura ei. Era o lume naiv mulțumită și pare că surprinsă de aspectul ei estetic și intelectual; o simțim bine că se oglindea păunindu-se, speriată cu deliciu de elegantele pe care le descoperea la fiece nouă încercare de atitudini literare ori sociale, grațios civilizate. „Les bienséances“, „l'élégance perpétuelle“ sunt ținta unei preocupări îndărătnice și monotone – ceea ce arată, mi se pare, că „les bienséances“ și „élégances“ nu erau fenomene de la sine înțelese, care să fi pătruns organic și general în structura sufletească a epocii. Eleganța se purta pe deasupra; omul trebuia să-și supravegheze necontenit „les bienséances“. Le avea deci în ochi, și se emoționa ori de câte ori i se păreau perfect reușite. Calificarea lui Molière ca instructor eminent pentru manierele distinse este un reflex foarte semnificativ al întronării unei bune creșteri strict legiferate în societatea franțuzească, și o mărturie amuzantă despre zelul naiv cu care această noutate era admirată și sărbătorită ca dogma atotmântuitoare, căreia avea să i se închine orice manifestare intelectuală cu pretenții serioase.

Fără îndoială, Molière ofensa încă de ajuns delicatețea proaspătă a unei părți din publicul teatrelor, și Boileau, fără să fie dintre cei mai mofturoși, zicea că modernul nu-i așa de perfect ca Terențiu: „parce qu'il dérogeoit souvent à son génie noble par des plaisanteries grossières qu'il hasardait en faveur de la multitude, au lieu qu'il ne faut avoir en vue que les honnêtes gens“. Textul acesta – o conversație păstrată în *Bolaeana* – confirmă judecata aspră din *Arta poetică.* Boileau insista prin urmare, și această insistență complică lucrul. Nu-i ușor de înțeles cum se face că acest contemporan luminat, prieten al lui Molière, și care trăia în rândurile dintâi ale societății, nu ține seamă că cele mai groase glume, îndeosebi cele scatologice, erau tocmai pe gustul regelui, prin urmare și al Curții. Ori este cu putință ca Boileau să nu fi socotit pe Ludovic al XIV-lea și pe curteni ca „honnêtes gens?“

Saint-Simon povestește cum, într-o seară, principesa moștenitoare și-a aplicat o clizmă în fața regelui și a doamnei de Maintenon; servitoarea care opera era atât de meșteră, încât regele nici nu prinse de veste ce s-a întâmplat: credea că principesa stă cu spatele întors spre cămin ca să se încălzească. Când a înțeles cum stă lucrul, a făcut așa mare haz, încât de atunci a rămas obicei ca tânăra alteță să-și vadă astfel, regulat, de sănătate în prezența suveranului. E bine să avem în minte acest tabloù de interior regal, și să nu pierdem din vedere nimic din accentele psihologice ale situației, pentru a ne întreba cu toată atenția: care e relația între un asemenea divertisment curtean și estetica binecuviincioasă a lui Boileau? Există o mărturie veche, păstrată în *Bolaeana,* care spune că Boileau ar fi scris pentru Molière glumele latinești din *Bolnavul închipuit,* unde se vorbește mult de clistire; dar e de observat mai întâi că acele glume sunt, tocmai, spuse pe latinește, și „le latin brave l'honnêteté“; și apoi mărturia este cu drept cuvânt suspectă astăzi (vezi observațiile editorilor Despois și Mesnard, *Oeuvres* de Molière, IX, 130 sqq). Spune însă Brossette, intimul lui Boileau, că „Mr. Despréaux estime beaucoup la plupart des petites piéces de Molière sortout sa *Critique de l'École des femmes.* Il m'a cité aussi *La Comtesse d'Escarbagnas“ (Memoires de Brossette sur Boileau).* Această mărturie nu poate fi bănuită. În *Critique de l'École des femmes* se discută faimosul *le* din *L'École de femmes,* care scandalizează o sumă de oameni, și printre aceștia se distinge delicatul La Fontaine, indignat de „echivocele“ lui Molière; iar în *La Comtesse d'Escarbagnas,* felul cum se rușinează și se supără contesa implică un joc de cuvinte (pe silaba *vi*) deplin aristofanic. Ce era pe atunci buna-cuviință literară și în special cea teatrală? Strictețea extremă în această privință era ea specific burgeză, și Boileau reprezintă numai gustul acestei clase? Sau poate îl supără curat numai farsa și paiațeria „le sac ridicule où Scapin l'enveloppe“, și nicidecum ceea ce numim noi necuviință? Nu cumva faptul că nu putem da răspuns sigur acestor întrebări e un semn că societatea în care se năștea clasicismul era însăși ea nesigură în privința acelor legi de estetică socială după care umbla, și că ea făcea cu atât mai mult vorbă de „bienséances“ cu cât era mai puțin fixată asupra lor?

Scarron, autor comic de moda veche a farsei pure, numește pe Molière „un bouffon trop sérieux“. E probabil că temeiul acestei glume este impresia pe care, în realitate, comedia nouă a lui Molière o făcea asupra generației bătrâne. Iar Ludovic al XIV-lea, cât timp i-a plăcut teatrul, a rămas de partea celor vechi: râdea din toată inima la glumele cele mai puțin „bienséantes“, cu oarecare preferință poate pentru

cele scatologice; îi plăcea deosebit *La Jalousie du Barbouillé,* cea mai veche farsă păstrată de la Molière, cu obscenitățile ei într-o latinească mult prea lesne de înțeles, și nu mai puțin *Don Japhet d'Arménie,* comedia lui Scarron cea atât de agrementată cu oale de noapte. Dar atunci de ce în toată epoca clasică literații, de la Boileau până la Voltaire, explică bufoneriile și grosolăniile din Molière ca o concesie făcută „poporului“, și de ce nu pomenesc acești literați cu nici un preț că regele, și prin urmare curtenii, aveau întocmai același gust ca și „poporul“? Și aici avem dar o curioasă neclaritate. Poate că burgezii cultivați, în numele cărora vorbește Boileau, se închideau într-o perplexitate respectuoasă și mută față cu gustul regal, mulțumindu-se a păstra pentru dânșii idealul comediei serioase și binecrescute; regele rămâne în afară de orice clasare și de orice discuție! Totuși regele nu stătea la îndoială să se închine judecății lui Boileau în materie literară, și categoric a făcut-o în privința lui Molière... Nehotărârea și nesiguranța în privința comediei stăpânea și pe stricții burgezi. Să nu se uite, în sfârșit, că oamenii aceia aveau respect superstițios pentru separarea absolută a genurilor literare: o dată ce era admis din vechime că teatrul comic trebuia să facă glume pipărate – în estetica timpului dreptul de a face asemenea glume devenea numaidecât obligație, prin care avea să se caracterizeze genul și să se deosebească preciz de alte genuri. Gustul timpului, al literaților cel puțin, se clătina între comedia-farsă, care se impunea prin tradiție, și aspirațiile către comedia nobilă „terențiană“.

Prefacerea comediei fără perdea în comedie binecrescută pare să fi mers destul de încet în cursul marelui secol, deoarece încă la 1648 La Fontaine risca pe teatru farsa groasă de care am vorbit. Veacul eleganțelor începuse foarte modest în această privință. Istoricii literari (Lotheissen, *Geschichte der französischen Literatur im XVII Jahrhundert,* ed. 2-a, I, 1897, 344; Rigal, în Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française,* IV, 1897, 248–9; Victor Fournel, *Le théâtre au XVII siècle,* 1892, 12; Petit de Julleville, *Le théâtre en France,* 1893, 138) vorbesc cu mare scârbă, și numai în aluzii pudice, de comedia lui Mairet, *Les galanteries du duc d'Ossonne.* Piesa îmi pare interesantă pentru istoria comediei și a formării gustului clasic și, fiindcă învățații refuză să-i dea subiectul, îl povestesc aici numaidecât.

Spaniolul duce d'Ossuna, vicerege al Neapolului, iubește pe Emilie, soția gelosului Paulin. Cu toată paza strașnică a bărbatului, femeia are un iubit, pe tânărul Camille. Se întâmplă tocmai că un om plătit de Paulin rănește greu pe Camille; Paulin, temându-se de răzbunarea rudelor tânărului, caută scăpare la viceregele. D'Ossuna primește bucuros să-l apere, și-l ascunde într-un palat afară din cetate. Rămasă singură, Emilia se mută la cumnata ei, Flavie. Viceregele se duce să stea de pândă noaptea sub ferestrele acesteia. Pe o scară de mătase atârnată de balcon, un bărbat coboară și dispare. D'Ossuna, deși încredințat că un altul a fost mai norocos, rămâne să vadă ce se va întâmpla mai departe. Cel care coborâse se întoarce curând. D'Ossuna urcă și el pe urma lui și descopere că omul cu scara era Emilia îmbrăcată în bărbat. Surprinsă astfel, ea mărturisește că iubește pe Camille și că s-a deghizat ca să poată merge să-l vadă, acum când e așa greu rănit; cu mare greutate a izbutit să se furișeze de lângă cumnată, fiindă Paulin poruncise Flaviei la plecare ca să țină pe Emilia de scurt și să doarmă cu dânsa. Dacă viceregele ar vrea să-i ia locul în pat, pentru ca să nu prindă de veste cumnata că lipsește prea mult, Emilia ar pleca din nou să vegheze pe Camille. În glumă, ea îi spune că Flavia e o babă. D'Ossuna, cavaler desăvârșit, renunță la dragostea lui și, cu cea mai perfectă curtenie, primește să slujească pe Emilia. Astfel se ajunge la situația (în actul III) de care istoricii nu-și pot ierta să vorbească. Anume: Flavia se prefăcuse că dormea, și auzise tot ce vorbise Emilia cu d'Ossuna – și Flavia iubește de mult pe viceregele în tăcere și se explică astfel în monolog: „Voicy venir celuy dont les perfections/ sont le secret objet de tes affections./ Tu le vas recevoir jusque dedans ta couche,/ Ce duc dont les attraits toucheraient une souche... / Quoy, je le sentiray couché dedans mes draps. / A deux doigts de ma bouche, et presque entre mes bras!... / Si belle occasion de contenter mes voeux/ Mérite bien plutost qu'on le prenne aux cheveux.../ Fais semblant de resver, et dans tes resveries/ Mets force discours d'amoureuses furies,/ Si propres à luy seul, qu'il ne puisse ignorer,/ Qu'en songe pour le moins il te fait souspirer". Viceregele intră și monologhează: „Mon étique beauté qui ronfle là-dedans / A, possible, encor moins de cheveux que de dents.../ Sa bouche est en-deçà; mets-toy fort en avant,/ Dessus le bord du licht, de peur du mauvais vent.../ Voilà bien des soupirs, encor il est croyable,/ Qu'elle fait maintenant quelque songe effroyable;/ où c'est que l'estomach indigeste et gasté / Luy cause à tous moments cette ventosité,/ O, mes gants" (se purtau pe atunci mănuși foarte parfumate)!:.. – Flavia suspină în somn. D'Ossuna se miră că glasul nu-i glas de bătrână. Aduce o lumânare și – „o Dieu! se peut-il voir un' visage plus beau?" – Flavia se preface că se deșteaptă din somn speriată. D'Ossuna o liniștește: „Je cherche vostre amour, non pas vostre colère,/ Et mettrois hors mon coeur indigne de mon seine,/ S'il avoit pu loger un si lasche dessein. Puis est-il insolent qui ne mist bas les armes,/ Devant la majesté de vos yeux pleins de charmes?" Totuși, nu uită ce i-a promis Emiliei: „Je prends donc place au lict". Flavia protestează. D'Ossuna se justifică: a promis Emiliei să-i ție locul. Flavia îl poftește pe un fotoliu. Dar e prea frig în odaie: „Tout de bon je transis, de grâce, par pitié./ Donnez m'en seulement le quart de la moitié". Flavia: „Eh bien, je vous reçois, mais a condition/ que vous demeurerez dessus la couverture,/ Pour me conter au vray toute ceste aventure,/ Et ne ferez rien ce qui me plaira". D'Ossuna: „Ouy, foy de cavalier". Flavia: „Eh bien, on le verra;/ Sur vostre seule foy ma vertu se hazarde,/ Mais n'entreprenez rien". D'Ossuna: „Madame, je n'ay garde". Aici tabloul se schimbă și apare iar casa văzută dinafară. („Icy les deux toiles se ferment et Emilie paroist dans la rue"). Mai departe intriga se complică obișnuit și artificial. D'Ossuna vrea să aibă și pe Emilia, deosebit de Flavia, iar Camille se preface că iubește pe Flavia, ca să-și bată joc de familia lui Paulin. De aici se iscă gelozie între cumnate, certuri între Camille și Emilia. Când încurcătura e mai mare, d'Ossuna propune iertarea reciprocă și generală, și le promite că va ține pe Paulin la păstrare, departe de oraș, cât se va putea mai mult, dar cere ca familia să-i „plătească" acest serviciu. Flavia e gata să „plătească".

La sfârșitul veacului trecut, Victor Fournel, un istoric literar deprins cu „libertățile" comediei vechi, se întreba cum a fost cu putință *vreodată* să se arate pe teatru o situație „tellement osée et présentée si crûment". Mirarea lui e exagerată. Poate că Fournel a trăit destul ca să vadă că dezbrăcarea și culcarea perechilor de îndrăgostiți, comentate prin dialog mai echivoc poate decât acel între d'Ossuna și Flavia, ajunsese la modă acum vreo douăzeci de ani pe unele teatre pariziene, în repertoriul de la Palais-Royal de pildă, și de acolo trecuse neapărat în multe teatre de comedie din alte țări. Toată buna burgezime europeană s-a amuzat de comediile de dezbrăcat și culcat. Totuși, bătrânul actor Truffier, de la Comedia franceză, spunea nu demult (*Revue des Deux Mondes*, 15 iunie 1920) că Jules Claretie, directorul Comediei, refuza să anunțe *Le Cocu imaginaire*: „la pièce fait fuir le public, rien que par son titre". Și Truffier confirmă: „Le public continue à bouder le mot *cocu*, tout comme au XVIII siècle". E sigur că același public care-i atât de sensibil la cuvântul *cocu* aplaudă (sau aplauda cel puțin) pe teatru tineri în pijama și femei în cămașă. „Les bienséances" nu s-au lămurit bine nici în veacul al XX-lea, cel puțin în ce privește comedia.

Piesa lui Mairet, jucată în 1632, a fost tipărită în 1636, având în frunte o *Epistolă* adresată lui Corneille, în care Mairet declară că mulțumită comediei sale și altor câteva, „les plus honnêtes femmes fréquentent maintenant l'Hôtel de Bourgogne avec aussi peu de scrupule et de scandale qu'elle feraient celui du Luxembourg". Fiindcă Mairet trebuie să fi știut ce spune, înțelegem că pe vremea societății „prețioase" un autor comic putea fi încă liber de ceea ce spiritele emancipate au numit „le fausse pudeur". De altfel, în comedia lui Mairet nu se întâlnește nici un cuvânt necuviincios; și mai puțin de zece ani înainte, Troterel scrisese și probabil jucase una în care sunt destule. Pe vremea aceea încă Voiture, unul din părinții grațiilor și eleganțelor literare, tachina doamne delicate cu poezii care se intitulau de pildă: „Sur une dame dont la jupe fut retroussée en versant dans un carrosse à la campagne" ... Însă cum era mai târziu, pe când domnea, în sfârșit, „eleganța perpetuă"? În 1662, un marchiz de Langey se judeca cu soția pentru despărțenie, și magistrații hotărâse aplicarea unei foarte vechi proceduri: proba impotenței în fața unei comisii de judecători civili și bisericești, medici și moașe. Tallement des Réaux, anecdotistul atât de prețios pentru istoria lumii elegante de pe atunci, povestind procesul acela, spune: „On disait des ordures dans toutes les ruelles... Les anecdotes les plus grivoises, les mots les plus licencieux étaient entendus dans la société la plus polie; les dames les plus prudes n'avaient aucune honte à s'en occuper et, le jour où eut lieu la grande visite chez le lieutenant civil, Mesdames de Lavardin et de Sévigné, amies du lieutenant civil, étaient en carrosse à deux portes de là, où il alla les trouver; apres, on les etendait rire du bout de la rue".

În o „declarație" din 16 april 1641, Ludovic al XIII-lea spunea actorilor: „Faisons deffenses à tous comédiens de représenter aucunes actions malhonnêtes, ni d'user d'aucunes paroles lascives ou à double entente, qui puissent blesser l'honnêteté publique; et ce, sur peine d'être déclarés infâmes et autres peines qu'il y écherra". Însă lumea bună, și probabil chiar „les plus honnêtes femmes", au păstrat încă destulă vreme o sensibilitate robustă, deoarece Donneau de Visé, omul saloanelor, cel care se scandalizase oficios în numele eleganței cu ocazia *Școalei femeilor* (1662), publica în 1667 o farsă, *L'embarras de Godard où l'accouchée,* în care o femeie se vaietă pe scenă în durerile nașterii, iar vecinele, servitorii și moașa o consolează cu vorbe popular pipărate.

Racine, „l'élégant Racine", cel totdeauna invocat ca autoritate supremă pentru „bienséance", joacă și publică în 1668 *Les plaideurs,* unde aduce pe scenă niște cățeì destinați să dea ocazie următorului hemistih: „Ils ont pissé partout" – cu replica (în numele cățeilor): „Monsieur, voyez nos larmes". Trebuie să credem că la data aceea verbul *pisser,* cel puțin având ca subiect cățeì, era primit în bagajul comic al spectacolelor „les plus honnêtes". De altfel, Racine se declară foarte mulțumit în cugetul lui de om care știe ce se cuvine: „je me sais quelque gré d'avoir réjoui le monde sans qu'il m'en ait coûté une seule de ces sales équivoques et de ces malhonnêtes plaisanteries qui coûtent maintenant si peu à la plupart de nos écrivains, et qui font retomber le théâtre dans la turpitude d'où quelques auteurs plus modestes l'avoient tiré". *Les plaideurs* a avut succes slab la Paris, dar a plăcut mult la Versailles; „on n'y fit point de scrupule de s'y réjouir; et ceux qui avoient cru se déshonorer de rire à Paris furent peut-être obligés de rire à Versailles pour se faire honneur" (Racine, *Au lecteur*). Din capul locului, Racine avusese ideea să scoată din *Viespile* lui Aristofan o farsă pentru trupa italienească, dar s-a întâmplat ca tocmai atunci vestitul Scaramouche să plece din Franța. Prietenii au îndemnat pe Racine să facă o adevărată comedie, și poetul n-a cedat ușor: „je leur dis que mon inclination ne me porteroit pas à prendre. Aristophane pour modèle, si j'avois à faire une comédie; et que j'aimerois mieux imiter la régularité de Ménandre, et de Térence, que la liberté de Plaute et d'Aristophane". Era de așteptat ca Racine să se hotărască, în principiu, și împreună cu toată lumea bună, pentru comedia nobilă, deși n-a rezistat ispitei, de a scrie o adevărată farsă. Socotea el oare pe Molière printre autorii „mai cuviincioși" (*plus modestes*) care scoseseră teatrul din vechea turpitudine? Sau, mai probabil, se gândea la comediile și tragicomediile lui Rotrou, ale lui Corneille, ale lui Quinault, unde se realiza tocmai terențianismul perfecționat în sensul gustului clasic pur? În textul primitiv al *Prețioaselor ridicule,* de exemplu, se găsea cuvântul *soucoupe inférieure* (explicat de Somaize prin *chaise percée, Grand Dictionnaire des Précieuses,* I, pag. XLIV Livet); iar în *L'etourdi,* oala de noapte e întrebuințată, după veche rețetă, ca element de irezistibilă veselie în fața lumii bune. Actor crescut în sânul bufoneriilor, Molière nu putea doar renunța, el cel dintâi și absolut, metodei și spiritului farsei. Publicul era nehotărât, probabil deopotrivă nesincer și naiv, în afișarea unui gust excluziv pentru comedia pură și nobilă. Molière a satisfăcut, cu egal succes, gustul naiv pentru farsă, ca și pe cel afișat pentru „Terențiu".

Ca și întreaga artă, comedia a cedat și ea, în sfârșit, influenței moravurilor curente aduse din Italia și din Spania, a cedat educației celei nouă, născută din contrareforma catolică și răspândită prin școlile iezuitice, unde sunt crescuți mai toți

literații timpului. Estetica nouă, ca și moravurile nouă – și acea estetică era, în multe puncte, un cod de bună-creștere – poartă pecete feminină: delicatețea și pudoarea doamnelor obține prerogative în întreaga viață artistică. Aristofan și farsa nerușinată sunt de acum sortite să rămâie literatură specific masculină și mai mult sau mai puțin secretă.

„On trouvoit une si grande délicatesse dans le comédies nouvelles et tous les autres ouvrages en vers et en prose qui venoient de Madrid, que Madame de Sablé avoit conçu une haute idée de la galanterie que les Espagnols avoient apprise des Mores", spunea doamna de Motteville, încă pe la începutul vârstei clasice, despre ilustra ei contemporană, și ar fi putut, desigur, spune tot astfel despre multe doamne nobile din timpul Frondei. Acea „grande délicatesse" a comediilor spaniole a inspirat pe Corneille, și fără îndoială el a fost acel care a făcut începutul esteticii nouă în teatrul comic francez. Când Voltaire spune despre *Le menteur (Commentaire sur Corneille,* 1764): „ce n'est qu'une traduction; mais c'est probablement à cette traduction que nous devons Molière" – el formulează elementar și logic punctul de vedere al clasicismului consecvent.

*

Proaspăt familiarizat cu poezia secolului al XVI-lea, Sainte-Beuve scria (în *Le Globe,* 15 septembrie 1827): „On ne porterait de Molière qu'un jugement imparfait et hasardé, si on l'isolait des vieux écrivains français auxquels il reprenait son bien sans façon, depuis Rabelais et Larivey jusqu' à Tabarin et Cyrano de Bergerac". Iar mai târziu (ianuarie 1835) el amplifică această caracterizare așezând pe Molière între geniile „hors de ligne et dont le caractère est l'universalité – Shakespeare, Cervantes, Rabelais – génies rares, qui gardent le collier franc, les coudées franches... dégagés des entraves ingénieuses, et tiennent le milieu entre la poésie des époques primitives et celles des siècles cultivés". La sfârșitul veacului trecut, și după ce învățatul Alessandro d'Ancona *(Origini del teatro italiano,* 1891) recunoscuse că unui străin, lui Molière, îi revine meritul de a fi dat valoare vechii comedii italiene, profesorul Gustave Lanson *(Revue de Paris,* mai 1901) și, în același timp, dar independent de dânsul, profesorul Eugène Rigal (curs la Universitatea din Montpellier, 1901–2; v. Rigal, *Molière,* 1908, I, pag. V–VI) au precizat judecata lui Sainte-Beuve prin formula: „la comédie de Molière relève de la farce" (Lanson), formulă care vrea parcă să nege ideile clasiciste asupra lui Molière. Pentru a pune de acord pe acest poet, considerat ca geniu al farsei, cu gustul timpului, Lanson scrie astfel despre publicul care cerea acest fel de teatru: „... Qu'on lise Tallemant, on ne s'étonnera plus. La délicatesse est *dans la mécanisme intellectuel et dans la surface des manières* (!): le tempérament est robuste, ardent, grossier largement, rudement jovial, d'une gaieté sans mièvrerie, où la sensation physique et même animale a encore une forte part" (*Histoire de la littérature française,* ed. 12, pag. 512). Istoricii literari francezi atribuie societății care a dat naștere artei clasice, foarte comod și generos, superioritățile cele mai variate: această societate e când admirabil unică prin delicatețea ei supremă și o sensibilitate rară față de tot ce pare să atingă cât de puțin bunul ton și pudoarea elegantă, când se distinge printr-un „naturalism“ de cea mai strălucită vigoare. E o situație pe care o lămuresc, cred, unele mărturii adunate mai sus: societatea aceea afișa „les bienséances“, le adora chiar, dar îi era natural să dea pe delături de dânsele. Delicatețile în maniere și în artă erau încă fenomen nou și puțin stabil. Același La Fontaine scrie farse sau chiar povești obscene și se scandalizează ca o guvernantă de „libertățile“ lui Molière; iar ceea ce în cazul lui La Fontaine e cu deosebire prețios e obscenitatea deghizată, servită în aluzii și cu ton de răsfăț delicat; căci, desigur, stilul *Poveștilor* lui este cel mai curios marafet pe care l-a putut produce spiritul și gustul clasicist. „Les bienséances“ erau foarte scrupulos reclamate în principiu; și tocmai enunțarea lor cu exces și *în chip conștient*, hotărăște fizionomia publicului care petrecea cu farse, dar cerea comedie nobilă.

Desigur, nu lipsesc exemple care să arate că Molière revine la farsă în orice ocazie, sau fără ocazie chiar, și acei care țin să-l lege aproape exclusiv de dânsa le-au scos la iveală și discutat de ajuns. Nu trebuie uitat însă că în opera lui există energic tendința de a nega farsa. Actor și director de teatru, artistul acesta trebuia să ia seama la tot ce cerea publicul, și regelui îi plăceau fără îndoială farsele, însă burgezii cultivați și lumea influențată de dânșii cereau altceva, chiar dacă, în fond, tot farsa îi mulțumea mai bine. Un literat trata pe Molière de bufon „serios“. Regele vedea probabil în el un bun aranjor de farse, și de aceea poate s-a mirat când Boileau i-a spus că actorul acela e cel mai mare scriitor al vremii. Iar această mare laudă din partea clasicismului perfect și definitiv desigur nu se adresa bufonului. Rivalii, în sfârșit, ca Donneau de Visé sau Boursault, îl acuză că degradează teatrul prin farsă, și s-ar putea ca Racine să fi gândit ca dânșii.

Lui Molière farsa i-a servit ca izvor pentru tehnica râsului; ea i-a fost sertarul cu unelte moștenite din vechi. Erau singurele existente. Râsul ușor sau zâmbetul adus prin cuvinte de spirit încă nu sunt în domeniul lui decât doar în slabă măsură și întâmplătoare. Când făcea teatru „clasic“, adică *psihologie* de caractere și moravuri, el renunța la inovații tehnice – se poate zice: la orice tehnică specific teatrală, și de aceea l-au acuzat, de la început, criticii și publicul că nu știe să lege intrigi și să găsească deznodăminte. Molière, însă, avea acum de făcut ceva cu totul nou: să schițeze caractere, și nu se mai preocupa de probleme tehnice, ci prezenta acest nou material într-o formă simplă și întrucâtva brută, supunându-se numai unor cerințe generale ale gustului clasic.

*

În o scrisoare mult citată (mai 1695), diletantul Maucroix felicită pe bunul său prieten Boileau pentru măiastra lui versificație și adaugă, ca să arate greutatea cu care

trebuie să lupte poetul francez: „quand des Grecs et les Latins avaient fait un vers, ce vers demeurait; mais pour nous ce n'est rien que de faire un vers, il en faut faire deux; et que le second ne praisse pas fait pour tenir compagnie au premier“. Comentând această scrisoare, Brossette, celălalt intim și admirator al lui Boileau, spune că acest maestru scrupulos compunea de obicei al doilea vers din perechea alexandrină înaintea celui dintâi. Această pereche este un ciudat efect al principiului clasic de ordine și simetrie aplicat la vers. Gândirea trebuie împărțită regulat și frumos tot în câte două rânduri de cuvinte; fiecare rând trebuie să cuprindă o propoziție sau un membru de propoziție cât se poate de independent; iar amândouă rândurile trebuie să se lege într-un înțeles total. E un joc de răbdare foarte ingenios, deși simplu și cam uniform. Voltaire, adorator general, dar și *enfant terrible* al religiei clasiciste, a rezumat odată astfel caracterul acestei versificații *(Epître 115, Au roi de Chine, sur son recueil de vers qu'il a fait imprimer)*: „Ton peple est-il soumis à cette loi si dure/ Qui veut qu'avec six pieds d'une égale mesure,/ De deux alexandrins côte a côte marchant,/ L'un serve pour la rime et l'autre pour le sens?/ Si bien que sans rien perdre, en bravant cet usage,/ On pourrait retrancher la moitié d'un ouvrage“.

E de înțeles că orice meșteșug, chiar acel de a scrie rândul al doilea înaintea celui întâi, nu poate modifica decât puțin și sporadic fatalitatea efectelor unui asemenea aparat de ortopedie literară. Tehnica alexandrinului clasic impune diluarea cuprinsului intelectual, oricare ar fi el. În cursul vremilor, poeții s-au căznit, se înțelege, a lărgi sau a rupe acest corset rigid și bizar; și de când reacțiunea burgeză, națională și, cum se zice, „latină“, a hotărât reabilitarea și impunerea clasicismului în bloc, este lege, pentru criticii și istoricii literari francezi, să admire cu elegant delir maleabilitatea infinită a versului clasic, aptitudinea lui de a servi orice intenție, de a se potrivi perfect pe orice substrat poetic. Este voie, cred, să judecăm că astfel de elogii, cheltuite cu zel apologetic, nu sunt decât exagerări pioase. Maleabilitatea fără margini, de altfel, ar fi o valoare suspectă, și ar arăta doar indiferența extraordinară, dacă nu cumva insensibilitatea muzicală care a făcut posibil sistemul; ar scoate deci încă mai mult la iveală prozaismul originar al acelei forme de vers. Perechea de alexandrini este o excelentă formă mnemotehnică, ca dinadins făcută pentru sentințe și maxime și legarea lor prin dezvoltări analitice, ceea ce imprimă „poeziei“ clasice acel caracter normal didactic pe care nu i-l mai neagă astăzi nici chiar fanaticii desăvârșiți.

Alexandrinul a putut servi lui Mairet sau lui Scarron în comedii fără „bienséances“ și fără intenții preciz moralizante, dar trebuia totuși să fie mai la locul său în comedia binecunoscută și instructivă. La Molière, alexandrinul și comedia nobilă sunt nedezlipiți.

Învățatul Maurice Souriau (*L'Evolution du vers français au 17-e siècle*, 1893, pag. 312 și urm.), cu inima împărțită între adorația școlară pentru clasicismul total și dorința modernă de a justifica „libertățile“ lui Molière, e silit să constate „des faiblesses“ când cercetează umpluturile („les chevilles“) în versificația marelui comic; dar nu se îndură să nu găsească această minunată atenuare, care neagă aproape concesiunea scăpată mai sus: „nous trouvons chez Molière des vers-chevilles qui sont aussi beaux, plus beaux même quelquefois que le vers primordial... Il est constant que, forcé souvent par la rime d'écrire deux lignes là où en prose il n'en aurait mis qu'une, le poète est obligé de s'ingénier et de trouver soit une idée, soit une image en plus. Ce n'est pas des images qu'il faut chercher dans Molière, poète peu plastique; mais les idées gagnent chez lui à être ainsi renforcées par un second vers". Și compară asemenea versuri cu umpluturile-frumuseți pe care de mult încă le semnalase Théodore de Banville la Victor Hugo. Îmi pare însă că, tocmai din contră, „umplutura" – dacă mai e atunci umplutură – se simte mult mai puțin la romanticul care, din principiu, vrea efect pitoresc, decât în stilul clasic, intelectualist și abstract: conciziunea se impune ca lege absolută în cazul din urmă, și în formulări abstracte umplutura ofensează esențial atenția. Exemple speciale de asemenea frumuseți se văd, după părerea lui Souriau, în versuri ca aceste: „Et qu'après cet éclat, *qu'un noble coeur abhorre,/ Il* peut m'être permis de vous aimer encore;/ – Enfin, *qu'il en soit, et sur quoi qu'on se fonde,/* Vous trouvez des raisons pour souffrir tout le monde" (*Le Misanthrope*, II^2; V^4). Dar nu mi se pare că sentimentul lui Souriau se impune imediat. Mai sus, după ce făcuse o grabnică evaluare a umpluturilor în versurile actului întâi din *Mizantropul* și găsise un procent foarte ușurel – ceva mai puțin de 2 la sută – declară că există un mijloc mai sigur, dar cam eroic, de a verifica lucrul: să se facă statistica pentru toate versurile lui Molière; crede însă că rezultatul n-ar plăti munca, deoarece „ce qui est cheville pour l'une est quelquefois beauté, pour l'autre". În adevăr, exemplele de frumuseți ale lui Souriau îmi par mie, de exemplu, și desigur și altora, foarte stranii. El dă imediat alături, ca exemplu de umplutură „excelentă", aceste versuri din Regnard: „Mon nom est Toutabas, vicomte de la Case,/ Et votre serviteur, pour terminer ma phrase". Apropierea e curioasă: versurile lui Regnard caracterizează eminent, sunt ironic pompoase și humoristice, și fac parte semnificativ și splendid din persoana care le rostește. Lui Souriau i se pare însă că și *quoiqu'il en soit, et sur quoi qu'on se fonde*, sau (cet éclat) *qu'un coeur abhorre* sunt de aceeași putere... Există, desigur, grade și feluri de admirație misterioase, ca și unele amoruri inexplicabile.

Wilhelm Schlegel (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*[11], ed. II, Heidelberg 1817, t. II, pag. 225) face observația ageră, probabil și malițioasă, că alexandrinul cu totul nepotrivit patosului tragic, este tocmai foarte la locul său în comedie: „es ist an sich schon drollig ein seiner Natur nach so symmetrisches Sylbenmass, sich den vertraulichen Wendungen des Gesprächs anschmiegen zu hören[12]". Așa ar fi dacă acea *Drolligkeit*[13] pe care a simțit-o atât de bine Schlegel în „simetria" extremă a versului francez, ar ieși totdeauna la iveală; obișnuit însă, versul acesta transpiră simplă monotonie și se învăluie tot în ea. În așa-numitul *dialogue coupé* sau *antithétique*, pe care Molière l-a primit o dată cu tot aparatul clasic, și unde vorbitorii își răspund numai cu câte un vers sau un hemistih, comicăria metrică de care vorbea Schlegel e în adevăr pusă în valoare; dar întreținerea acestei forme e un episod relativ rar în uzul dramatic al alexandrinului. Punctul de vedere strict clasic

îl exprimă, și aici, tot Voltaire: „dans les grandes pièces remplies de portraits, de maximes et de récits et dont les personnages ont des caractères nettement dessinés, telles que le *Misanthrope*, le *Tartuffe, l'École des femmes,* celle des *maris, les Femmes savantes* – les vers me paraissent absolument nécesaires; et j'ai toujours été de l'avis de Michel Montaigne, qui dit que la sentence pressé au pieds nombreux de la poésie, s'élance bien plus brusquement et me fiert d'une plus vifve secousse". E greu de arătat mai complet spiritul didactic al clasicismului decât se vede în această mărturisire a lui Voltaire... Din păcate, Molière era silit să lucreze repede, așa încât Boileau nu era deloc mulțumit de alexandrinii lui și voia mai bine să-l vadă rămânând la simpla proză. Iar Fénelon, pe care în general îl supăra monotonia versului francez, preferă și el pe Molière în proză; el admite, în tot cazul, mai degrabă în versurile „neregulate", din *Amphytrion* decât în uniformitatea incurabilă a versului obișnuit.

Cea dintâi comedie în versuri, *L'Étourdi*, e scoasă aproape pe de-a-ntregul din *L'innavertito* al lui Niccolò Barbieri, așa încât, privind alături proza italianului și versurile franceze, se vede numaidecât cum alexandrinul lungește, umflă și solemnizează dialogul simplu și scurt, potrivit unei comedii care nu-i pornită pe înalte înțelepciuni, nici pe adânci subtilități. Lélie, tânărul *étourdi*, începe jocul și *enunță* monologând: „Hé bien! Léandre, hé bien! il faudra contester"; și *dezvoltă* subiectul: „Nous verrons de nous deux qui pourra l'emporter;/ Qui dans nos soins communs pour ce jeune miracle,/ Aux voeux de son rival portera plus d'obstacle:/ Préparez vos efforts, et vous défendez bien,/ Sûr que de mon côté je n'épargnerai rien". Barbieri începe cu un dialog între cei doi rivali, viu și pitoresc; nu face expunerea printr-o serie de definiții, ci mersul comediei e numai sugerat, nu *propus*, ca enunțul unei probleme. Valetul Mascarille vorbește în generalități moralizatoare: „Quand nous faisons besoin, nous autres misérables,/ Nous sommes les chéris et les incomparables;/ Et dans un autre temps, dès le moindre couroux,/ Nous sommes les coquins qu'il faut rouer de coups". Cu alexandrinul pătrund numaidecât în comedie zicerile nobile care, în mare parte, sunt cuvinte consacrate rimei: objet („enflammé d'un objet qui n'a point de défant; objet dont vous recevez les lois, objet qui vous tient dans ses fers") appas, trépas, hymen, feux, voeux, flamme – și care, drept vorbind, fac parte din materialul tragic; și nu se pare că în intenția poetului și înaintea publicului ele făceau efect de parodie, așa cum riscă ușor să facă în ochii noștri de astăzi. Desigur, nu-i parodie această pompoasă perifrază pe care o exclamă Mascarille, exasperat de prostia neverosimilă a lui Lélie: „Voilá la récompense de vos *brusques erreurs*, de vos *impatiences*"; sau lungile analize și motivări ale valetului și stăpânului la începutul actului al doilea. Monologul cu care se deschide actul al III-lea începe în stil de epistolă literară. („Taisez-vous, ma bonté, cessez votre entretien..."), acel din scena VII a aceluiași act, povestirile dezvoltate obositor în prima scenă din actul IV, istoria în optzeci de versuri (actul V, scena 14), care aduce deznodământul, ca și scenele galante și nobile între îndrăgostiți erau în mintea publicului de atunci elemente oarecum material legate de sistemul versului sentențios, explicator și instructiv.

Verificarea se poate continua în piesa care urmează îndată, *Le dépit amoureux*: dezvoltările teoretic ale lui Eraste (I, 1: „souvent d'un faux espoir un amant est nourri... Lorsque par les rebuts une âme est détachée"), inclusiv replica lui Gros-René, sau discursul aceluiași Eraste (IV, 2: „Quoi! le premier transport") arată, dacă luăm seama la inutilitatea nenorocită și fastidioasă a versurilor pereche, în ce greutăți se încurcă Molière, când vrea, servindu-se de alexandrin, să povestească intrigile complicate pe care le împrumuta din tehnica unui alt teatru, și drept vorbind imposibile în poezia și în noul sistem dramatic francez.

În *Le cocu imaginaire*, alexandrinul și efectele lui diluante sunt stăpânite de puterea acțiunii și de pornirea comică, viguroasă și curată, care dă la o parte maximele cu dezvoltările lor antidramatice. Cazul aduce o prețioasă confirmare prin negativ: alexandrinul se anulează aici în neutralitatea lui prozaică; reintră deci în funcțiunea ce i se cuvine mai bine în poezia comună. În *Les fâcheux*, valoarea didactică a versului clasic apare în plin curs. Tehnica acestei comedii este cu deosebire semnificativă pentru trecerea lui Molière la comedia binecrescută: defilarea de portrete literare, în maniera epistolelor satirice, înșirate cu dispreț total pentru naturalul situațiilor, asemănătoare prezentării tipurilor în *Mizantropul*, nu-i o simplă moștenire transpusă din metoda farsei, ci corespunde adânc gustului clasic, care vrea portrete și aforisme psihologice.

Cei curioși de mai multe exemple în care să se vadă pătrunderea stilului clasic în comedie se vor mulțumi, cred, citind în *École des maris* expunerea abstractă și teorematică (I, 1: „que chacun de nous vive... Mon dieu, chacun raisonne et fait comme il lui plaît"), teoriile liberale asupra educației pe care le dezvoltă Ariste și mai pe urmă (sc. 6) Ergaste, sau explicațiile bogate pe care le dă Izabela despre sentimentele ei (Ii, 14; III, 2); în *École des femmes* lungul referat al lui Arnolphe (I, 1), cu obiecțiile tot atât de lungi ale lui Chrysale, iar puțin mai departe stilul explicativ în care Arnolphe își face darea de seamă despre suferințele lui de bătrân îndrăgostit, sau portretarea tinerilor eleganți (III, 1), inutilă în urma moralizării pe care Arnolphe o aplicase de curând tinerei fete, sau monologul atât de teoretic al lui Arnolphe (cu concluzia în regulă: „voilà de nos Français l'ordinaire défaut", III, 3), și generalitățile asupra dragostei debitate de Horace (III, 4), în sfârșit, cele șaizeci de versuri fade și de prisos cu care Arnolphe sfârșește actul al treilea și începe pe al patrulea, și iarăși un monolog de considerații generale (IV, 7) plus un discurs de alte generalități contrarii (66 de versuri) ale lui Chrysale, povestirea ternă a lui Horace (IV, 2; 64 de versuri), și autoanalizele lui Arnolphe în plină criză sentimentală, VI, 5: „Ce mot et ce regard détourne ma colère"...

O adevărată curiozitate îmi pare stilul unei comedii, altfel puțin respectuoase de regulile clasiciste. *Don Juan*: este ca o caricatură a raționalității insipide, o parodie hiperbolică a practicismului clasic. Discursul lui Don Louis, IV, 6; referatul Donei Elvira din partea lui Dumnezeu: „oui, Don Juan, ce même ciel qui m'a touché le coeur, m'a inspiré de vous venir trouver et de vous dire de sa part", IV, 9; dizertația

lui don Juan despre ipocrizie, V, 2, – sunt exemple în care neutralitatea vorbirii clasice se concentrează în proporții enorme.

Poate mai izbitoare decât oriunde apar, distribuite în faimoasele versuri „libere", de care s-au entuziasmat două veacuri și mai bine de public și critici clasiciști, deliberările, dizertațiile, analizele și dările de seamă din *Amphytrion* (I, 2 – „Sosie: S'avisa-t-on jamais d'une chose pareille...; I, 3 – Alcmène: je prends, Amphytrion, grande part à ta glorie...; Jupiter: Ah! ce que j'ai pour vous... Cet amant de vos voeux jaloux... Dans le scrupule enfin dont il est combattu...; II, 6 – Alcmène; Ah, c'est cela dont je suis offensée... Jupiter: Eh bien, puisque vous le voulez...; III, 1 – Amphytrion: Oui, sans doute, le sort tout exprès me le cache, și II, 3; Ah, quel étrange coup m'a-t-il porté dans l'âme!") cu teribilul lor lirism de proces-verbal.

În cele trei mari comedii, *Mizantropul, Tartuffe, Les femmes savantes*, clasicismele înverșunate (în *Mizantropul*, de exemplu, vestita tiradă a Eliantei despre orbirea îndrăgostiților, II, 5, și scena portretelor; în *Tartuffe*, conferința lui Cléante, I, 6, 85 de versuri care se continuă cu alte 22 în actul V, scena I; în *Les femmes savantes*, apostrofa lui Chrysale, II, 7, duetele și terțetele de dragoste atât de frumos raționalizată, I, 2, 3; IV, 2) se topesc la prima vedere în tonul general al poemului, dar nu sunt mai puțin caracteristice pentru obligațiile tehnice impuse de publicul și de teoreticienii comediei nobile. Molière a fost robul teatrului: abia dăduse *Prețioasele ridicule*, când s-a apucat să compuie pe *Don Garcie*, un fel de tragicomedie galant-sentimentală, în care el se pleacă în mod surprinzător ideilor „précieuses" din romanele pe atunci la modă.

Despre comediile în versuri, Faguet (*Histoire de la littérature française*, II, 128, și *Le XVII-e siècle*, p. 293) riscă rezerve de felul acesta: „un peu trop oratoire peut-être – un peu de redondance et quelque rhétorique"; iar Rigal *(Molière*, II, 173), după ce laudă proza din *L'Avare*, adaugă: „par endroits cette prose este trop rythmée et trop poétique, par endroits aussi elle est lourde, enchevétrée". Aceste constatări se lămuresc, cred, tocmai prin faptul că Molière trebuia să fabrice în grabă comedii în ton nobil.

Terențiu poate scrie scurt *(Andria*, I, 5): „Abi cito, et suspende te"; alexandrinul e obligat să lungească: „Va vitement chercher un licou pour te pendre" (*Le Dépit amoureux*, V, 1). Obscuritatea versurilor 369 și următoare din această comedie (II, 1) vor să explice comentatorii *(Oeuvres* de Molière, éd. Despois-Mesnard I, 428) prin aceea că intriga însăși e obscură. Nu-i cumva mai mult de vină rigiditatea alexandrinului, impropriu pentru detalii concrete și bogate, și atât de potrivit pentru generalități simple? Poezia italianului *(L'Interesse* al lui Niccolò Secchi) spune simplu și direct despre gelozie: „Giudicai sempre in amor esser gran fallo il mostrarsi geloso, et ho per prova veduto molti che hanno posto in gratia alle loro donne i suoi rivali, di che elle non ne facevano prima stima alcuna e forsi non gli conoscevano solamente con mostrarsi gelosi: perché col scoprire il sospetto davano alle loro donne occasione di pensar che qualche buona parte o rara qualità fosse nel giovine rivale, che conosciuta dallo amante lo riducesse a dir mal di lui, e a sospettare, e mettergli il cervello a partito[14]“; de aici obligațiile alexandrinului silesc pe poetul francez să scoată o lecție în regulă, cu enunțarea ideii, diluată în patru versuri („En effet tu dis bien, voilà comme il faut être:/ Jamais de ses soupçons qu'un jaloux fait paroître!/ Tout le fruit qu'on en cueille est de se mettre mal,/, Et d'avancer par là des desseins d'un rival“), după care urmează argumentația ținută numai în generalități („Au mérite souvent de qui l'éclat vous blesse/ Vos chagrins vont ouvrir les yeux d'une maîtresse;/ Et j'en sais tel qui doit son destin le plus doux/ Aux soins trop inquiets de son rival jaloux“); și, în sfârșit, concluzia de o claritate care ofensează deopotrivă persoana intelectuală a celui apostrofat, ca și pe a cititorului („Enfin, *quoi qu'il en soit (!)*, temoigner de l'ombrage,/ C'est jouer en amour un mauvais personnage,/ Et se rendre, après tout misérable à crédit:/ Cela, seigneur Eraste, *en passant* (!!) vous soit dit“).

Cât privește *regulile* teatrului clasic, cum era de așteptat, Molière, deși în teorie nu le arată mare evlavie, le-a respectat, în cele trei comedii mari propriu-zis clasice nu mai puțin decât Racine.

În operele literare vechi, ceea ce supără înainte de toate e lungimea vorbei. Se poate zice că acesta e semnul cel mai sigur al învechirii. Mișcarea sufletului și spiritului celor vechi are un tempo prea lent pentru noi. Astfel se naște impresia specifică de gol în formele literare învechite. Această particularitate e ceea ce ni le face străine de la prima vedere, câteodată chiar stranii. Impresia aceasta de lungime și de gol se nuanțează felurit după epoci, după locuri și după genuri. Pentru oamenii de pe vremea lui Socrat și Platon, felul de raționament ticăit, cu ecouri cvasi papagalicești, era probabil o desfătare nouă și intensă. Îmi închipui că pe oricare cititor de astăzi, sincer și cu mintea trează, procedarea aceasta îl exasperează aproape ca o manie. Vorbirea platonică face pe unelocuri să te gândești la vreo curioasă conversație într-o casă de sănătate, sau poate, câteodată, la o școală pentru copii cu creierul slab dezvoltat. Sentimentul de lungime, de ținere sau învârtire în loc, pe care-l provoacă stilul poeziei clasiciste franceze, considerate în efectele cele mai complete ale tehnicii alexandrinului, sufere o ciudată complicație prin aparența de concizie pe care o produce acest vers. În tendința lui fundamentală de a tăia necontenit gândirea în bucățele scurte, egale și simetrice, alexandrinul pare să promită vorbă aforistic lapidară; însă perechile de versuri, indisolubile și perpetue, cu mișcările lor pendulare, implică o repetare sau o variare fără progres a acelor bucățele de gândire. Și fiindcă acest vers, ca și spiritul din care s-a format, este din natură didactic și practic, iar pe de altă parte teatrul francez a voit din ce în ce mai mult scurtarea și iuțirea acțiunii, impresia de lungime și de gol a vorbirii clasice sporește cu o adevărată rafinare. Vorbirea clasicistă vrea să pară uscată și conciz informativă, și este eminent repetitoare și diluantă. De aici veneau, cred, greutățile de care s-au lovit naturile mai puțin disciplinabile, Corneille și Molière, de exemplu, când li s-a impus această structură stilistică, și înțelegem de ce clasiciștii puri aveau ocazie să-i scuze de obscuritate și galimatias.

Molière a făcut și teatru amuzant de modă veche, și teatru moralistic și moralizant, nobil și „bienséant“, cum cerea lumea nouă, adică burgezimea crescută

de iezuiți și saloanele care cultivau eleganța importată nu prea de mult din Italia și Spania; dar un stil nou specific comic n-a ajuns să realizeze. El s-a oprit în loc, ostenindu-se ca să îmbrace cu orice preț vechile paiațerii în toga clasicistă. La un stil nou a ajuns, strict vorbind, abia Beaumarchais, introducătorul „spiritului“ în teatru, acest nou mijloc de a reface comedia amuzantă.

Brunetière *(Manuel de l'histoire de la littérature française*, pag. 154), pe urmele lui Voltaire, taxează de „comedie réjouissante“ *Scrisorile provinciale* ale lui Pascal, și crede că ele „au deschis ochii“ satiricului Boileau și comicului Molière. Se poate; dar polemica satirică și moralizantă încă nu formează un stil propriu de comedie.

În altă direcție s-ar putea restrânge, cred, părerea lui Sainte-Beuve, care așează pe Molière în grupa Rabelais-Shakespeare-Cervantes. Molière, ca toți cei din vremea lui, a fost legat cu exces de societatea în care trăia; el e închis în problemele societății franceze din timpul său, ceea ce Brunetière a exprimat exact, deși indirect, zicând că „filozofia“ lui Molière este limitat burgeză. Se poate presupune că singur, între toți cei mari din vremea lui, avea în el acea putere și libertate poetică la care se gândește Sainte-Beuve. Totuși, mai tare a fost capacul clasicismului local. Cât de ciudat e înăbușită și stinsă, în *Don Juan*, poezia modelului spaniol, și ce desăvârșit cuminte și burgeză apare nebunia domnului Jourdain alături cu delirul superb de „conte bleu“ al lui Malvolio!

TRADUCEREA EXPRESIILOR ÎN LIMBI STRĂINE

DIN REGISTRUL IDEILOR GINGAȘE

1. Eu sunt, vai, numai nebun, numai poet!
2. Însetarea și tânjirea după ideal.
3. Pietoni, țineți dreapta! Automobiliști, țineți stânga! Interzis!
4. Asociații.
5. Bancă de afaceri religioase.
6. Eterna reîntoarcere

ARTIȘTI ȘI IDEI LITERARE ROMÂNE

1. După toate regulile artei.
2. În poezie, gândirea e un lucru al dracului.

ÎNCERCĂRI DE PRECIZIE LITERARĂ

1. Nu toate fetele sunt atât de gospodine.
2. Ce ține de operă.

PENTRU ARTA LITERARĂ

1. Arta picturii nu poate fi apreciată în mod just decât de cei care sunt pictori buni; celorlalți le este ascunsă, ca și ție o limbă străină...
2. Ceea ce știe nu se cuvine, iar ceea ce se cuvine, nu știe.
3. Cea mai desăvârșită compoziție în proză până azi, probabil deci până la Judecata de Apoi.
4 *Principii fundamentale ale metafizicii moravurilor, Partea I.*
5. Căci toate acțiunile care o (sau îl...)
6. Rațiune și natură.
7. *Critica puterii de judecată*
8. Acele judecăți pe care le numim estetice.
9. Fiecare, în măsura în care există, încearcă să stăruie în existența sa.
10. Tact pentru bună-cuviință, tonul lumii elegante.

11. *Curs despre arta dramatică și literatură*
12. Este hazliu să auzi cum un metru, perfect de simetric în mod natural, se adaptează construcțiilor limbii familiare.
13. Haz.
14. Am considerat întotdeauna o mare greșeală a te arăta gelos în dragoste, și ca dovadă i-am văzut pe mulți care, prin faptul că s-au arătat geloși, au atras atenția iubitelor asupra rivalilor, pentru care ele mai înainte nu aveau nici o considerație și poate nici nu-i cunoșteau; deoarece prin dezvăluirea bănuielii dădeau ocazia iubitelor lor să creadă că tânărul rival ar avea ceva deosebit sau vreo calitate rară, care, cunoscută fiind de iubit, îl face pe acesta să-l vorbească de rău, să devină bănuitor, să-i aprindă imaginația.

Sumar

PREFAȚĂ 5
Notă asupra ediției 15

DIN REGISTRUL IDEILOR GINGAȘE

Prefață 17
Ideal și energie 20
Tipul politic 26
Feminism 33
Lucruri sfinte 37
Geniul organizator 47
Clasicii 50
Estetica utilă și culturală 54
Stil clasic 60
Neînțelegeri inocente între public și artiști 64
Sentimentalii 67
Mecanizarea scrisului 71
Motivele scriitorului 73
Cetățeanul și literatura lui 75
În procesul intelectualilor 78
Intelectualul 81
Literații și violența 85
Aplicație freudistă 87
Cuvântul în libertate 90
Sat și mahala 96
Spre viața ușoară 100
Ciomagul candid 106
Revolta contra istoriei 108
Burgezie romantică 110
Un popor nepolitic 113
„Sufletul slav“ 117
Marxism amuzant 120
Genii agitate 123

Trepte istorice 126
Simț de clasă 128
Paradisul impreciziei 130
Conspirația esențială 132
Toleranță 134
Chestia dezarmării după strictul bun-simț 136
Frivolitate pompoasă 139
Pentru libertatea gustului 142
Analogii penibile 145
Explicație finală 148

DESPRE STIL. NOTE ȘI EXEMPLE

Despre stil. Explicații pentru cei străini de subiect 150
Hamalul chior 155
Stilul clasic 159
Mutare 161
Despre banalitate în artă 164
Gloria lui Pierre Louys și erotica literară 168
O carte învechită 170
Criza stilului 174
Estetica tinerilor 179

ARTIȘTI ȘI IDEI LITERARE ROMÂNE

Prefață 182
Publicul și arta lui Caragiale 185
Poezie filozofică 199
Geniul neprihănit 206
Minulescu povestitor 209
Romanul d-lui Minulescu 214
Alexandru Teodoreanu 216
Despre „Sfintele taine ale artei“ 220

ÎNCERCĂRI DE PRECIZIE LITERARĂ

Prefață 224
Mahalagism și critică de artă 226
Biografie, iarăși și întruna (Viața tragică și romantică a lui Eminescu...) 230
Iar biografiile romanțate 233
Kreutzer–Sonate sau artistul fără voie 236
Tolstoi și Proust 241
Rușii 246

Subtilități despre ruși, și în general 250
Shaw, Wagner și dificultățile criticii 254
O recenzie fără patos 257
Romanul perfect (André Maurois – *Climats, roman)* 263
Maurois, publicul și criza glumei 267
Se explică prin război… 271

PENTRU ARTA LITERARĂ

Capricii dogmatice *(Pentru introducere)* 274
Artă literară și simplă literatură (Observații nepractice și unilaterale). 280
Sentimentalul Maupassant 292
Obiecții lui Flaubert 307
Omul cărților 319
Nervozitățile în jurul lui Anatole France 327
Notă la comemorarea lui Renan 331
Despre stilul perfect 349
Despre metoda și stilul lui Proust 352
Pentru explicarea lui La Rochefoucauld 367
Molière și gustul clasic. 393
Traducerea expresiilor în limbi străine 413

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

Bun de tipar: 26 XI
Apărut: 1997
Coli de tipar: 26

Tiparul executat la Regia Autonomă „Monitorul Oficial"

Biblioteca Academiei Romane
0000000002377